

Pessoa no labirinto de Saramago

Luís Carlos Simões Carreira Maia

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

Agosto de 2018

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Manuela Parreira da Silva.

Agradecimentos

Dois agradecimentos mais um, curtos, mas não de passagem, sentidos.

Em primeiro lugar, à minha Orientadora, Manuela Parreira da Silva, pela muita paciência, tolerância e, mais do que tudo, confiança e amizade.

Em segundo lugar, à minha Família, com nomeação directa de muitas mulheres, Catarina, Teresa, Leonor, Inês, pelo incentivo e pelo que aturaram.

Mais um, para quem fez companhia sem estar, Silvia Perez Cruz, Anouar Brahem, Caetano Veloso.

Para a Paula, por tudo.

Pessoa no labirinto de Saramago

Luís Carlos Simões Carreira Maia

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Saramago, Pessoa, labirinto, autor

A presente dissertação, tendo como ponto de partida o romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, percorre algumas linhas de leitura desencadeadas pela obra, como sejam o aspecto deambulatório da presença do seu protagonista no tempo e no espaço do seu regresso do auto-exílio no Brasil, a presença da voz feminina na narrativa ou a intertextualidade. A intenção primordial do autor, diversas vezes enunciada, foi a de confrontar o heterónimo pessoano com a realidade, enfrentar o que se mostrava na sua poética como um transeunte alheado com o teatro do mundo que era representado no ano de 1936. Se num primeiro momento a dominância do que é uma ficção da ficção, a personagem Ricardo Reis, é objectiva, uma outra figura de «acontecimento irregular» vai ganhando a primazia no que pretende o autor, que o leitor leia o romancista, não o romance, e essa leitura efectua-se por interposta pessoa, neste caso Fernando Pessoa, que servirá, bastantes vezes, como o lugar do eco da voz saramaguiana.

Pessoa in Saramago's labyrinth

Luís Carlos Simões Carreira Maia

ABSTRACT

KEYWORDS: Saramago, Pessoa, labyrinth, author

The following dissertation, having as a starting point José Saramago's *O ano da morte de Ricardo Reis*, travels along some reading paths triggered by the novel itself, as the wondering nature in time and space of its protagonist returned from his auto-exile in Brazil, the feminine voice present throughout the narrative or the intertextuality. The author's prime intention, revealed several times, was to confront Pessoa's heteronym with reality, face what was shown in its poetry as a passer-by detached from the world's theatre, played in 1936. If in a first moment what dominates is a fiction of the fiction, Ricardo Reis' objective character, along the work another author's intention is discovered – that the reader reads the novelist and not the novel, through Fernando Pessoa's character. Pessoa will be, in numerous occasions, a vehicle to Saramago's voice.

ÍNDICE

Introdução	9
Parte I: Alguns tópicos sobre <i>O Ano da Morte de Ricardo Reis</i>	14
1.1. Deambulação meteorológico-geográfica	15
1.2. O tempo histórico	21
1.3. Viagem literária. A ronda das estátuas	33
Parte II: <i>O Ano da Morte de Ricardo Reis</i> e <i>The God of the Labyrinth</i>	52
2.1. A quadratura de um círculo: Borges, Saramago, Quain, Reis	55
2.2. Borges e Saramago e a água da mesma fonte	59
Parte III: Pessoa no labirinto de Saramago	65
3.1. Esta Lisboa que se revisita	71
3.2. O espectáculo do mundo	74
3.2.1. O bodo d'O Século	77
3.2.2. A ida a Fátima	81
3.3. Para que serve Pessoa em <i>O Ano da Morte de Ricardo Reis</i> ?	87
Conclusão	109
Bibliografia	113

A imaginação tem a vocação de produzir o real.

José Gil. *Caos e Ritmo*

Introdução

A 30 de Novembro de 1935 morre Fernando Pessoa, no hospital dos franceses em Lisboa, o Hospital de Saint Louis. Tinha 47 anos e um lacónico telegrama, como todos o deveriam ser, de Álvaro de Campos para o Rio de Janeiro, a anunciar esta morte é, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, o primeiro passo para o regresso a Portugal do heterónimo pessoano radicado no Brasil, tido como personagem principal do romance. O seu título parece anunciar a vontade do autor, a de mostrar o ano de 1936, que será o da morte deste Ricardo Reis saramaguiano, preâmbulo de brutais vivências por que passou e sofreu o mundo. É desse estado de coisas, em particular na Europa, que José Saramago deseja, mais do que ilustrá-lo, fazer da sua personagem heteronímica uma testemunha que vai caminhar da placidez da indiferença até um quase não contido sentimento de revolta que esboça, mas não mais do que isso, logo o contém e o faz desaparecer consigo mesmo.

Voltando ao *primus creator* de Ricardo Reis, estamos a envolvê-lo num labirinto de que o leitor se dá conta através do título de uma obra desviada por Reis, inconscientemente, diz-nos, da biblioteca em que tinha lugar, a do vapor Highland Brigade, que o traz de regresso, do Rio de Janeiro, a Lisboa, nos últimos dias de 1935, o ano da morte de Fernando Pessoa.

São nove os meses concedidos a Fernando Pessoa após a sua morte para circular à vontade, palavras da personagem, uma questão de equilíbrio, acrescenta, de simetria entre os meses que andámos na barriga das nossas mães, diz, e o quanto basta para o total olvido de qualquer morto, salvo casos excepcionais. Ser-lhe-ão dados alguns dias mais para além deste prazo de esvaecimento, desta dissipação da figura pessoana. Vai ser o tempo dado para percorrer os labirintos trazidos para este romance: o mais óbvio é o da narrativa de Jorge Luis Borges, mas há também o da cidade construída na errância do protagonista, o do tempo histórico que é o ano da morte de Ricardo Reis, em Portugal e na Europa, essencialmente, um tempo de chumbo que afoga pela chuva persistente, com a meteorológica verosimilhança que é trazida para o romance, um país debaixo do domínio de um poder manso que, por outro lado, o poder, não se coíbe de gestos

canibalescos que impeçam a audição de outras vozes que não a sua e de que é imagem pertinente a cadela Ugolina. Outro labirinto há que não tem menos importância, que é o do intertexto, e por ele se aventuram Reis e Pessoa, personagens deste romance, mas também Saramago. A intertextualidade não se centra na obra pessoana, antes dela extravasa numa abundância prolífica que adquire máxima relevância no acervo camoniano, não se quedando também por aqui; a sombra de Camões é extraordinária, mas Saramago permite que muitos outros textos se ouçam. Apesar de, alguns anos mais tarde, Saramago questionar a existência de um verdadeiro cânone ou a sua relevância, projecta em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* o seu, o de 1984, em citações, paráfrases, alusões, paródias, que faz de outros textos ou nos trabalhos preparatórios da leitura da *Conspiração*, de Tomé Vieira, que fará a sua personagem de eleição, Ricardo Reis. É este seu cânone que nos é apresentado, com “os seus eclipses”, com “as suas súbitas emergências”, um lugar de memória, também, construído pela conjugação de outras duas memórias, a pessoal e a literária, que tomam lugar no processo autoral. É uma outra deambulação, uma errância pela cidade da literatura, por autores portugueses e outros nomes relevantes do universo literário, tendendo, no entanto, para uma centralidade reveladora de uma volúpia centrípeta, “todos os caminhos portugueses vão dar a Camões”, com que Saramago quer confrontar Pessoa. Camões é o centro e é com ele que Pessoa se defronta, num cumprimento das proposições bloomianas satisfeito pelo que o regresso dos mortos protagonizado pelo que se entendeu (sem alguma vez o afirmar inequivocamente) como o supra-Camões de que estava necessitada a paisagem literária portuguesa.

Há, ainda, o labirinto de Herbert Quain, criação de Jorge Luis Borges e, simultaneamente, alguma vez, sua inspiração. É um labirinto que traz consigo um deus, embora nunca se saiba qual. É um livro capturado por Saramago para companhia passiva e onnipresente de Ricardo Reis. Ou antes, é a sua inexistência enquanto obra, apesar de possuída, lida, comentada, que o autor de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, reivindica para ser testemunho, também, desta passagem pelos labirintos da cidade e do tempo histórico, do igualmente inexistente Ricardo Reis, todavia, duas vezes criado literariamente e, ele mesmo, criador de um obra poética de onde se pode observar o espectáculo do mundo sem com ele interferir. *The God of the Labyrinth* é, ao mesmo

tempo, a prova da inexistência de Ricardo Reis e da sua mesma existência, como inequivocamente provou Saramago, perambulando sobre as suas viagens de comboio aos treze anos. Este *The God of the Labyrinth* que Borges criou para a sua criação, na linha do que determinou dever ser o trabalho da literatura (dizia Borges, o melhor processo é simular que os livros já existem e oferecer um resumo, um comentário), traz em si uma impossibilidade de leitura de que se dá conta Ricardo Reis. Dito de outro modo, a incapacidade leitora de Reis metaforiza uma outra sua inaptidão, ou o que parece sê-lo, a de ler o mundo. Para tal, precisa de quem o interprete ou o traduza, em primeira instância os jornais, depois Lídia e Pessoa. São os periódicos que lhe mostram o mundo nas palavras que os preenchem e em que faz fé quase cega, passe o paradoxo, apeteendo dizer que a depuração do texto jornalístico, pela censura, apenas teria fim num ideado resultado similar ao jornal todos os dias lido por John D. Rockefeller, em fim de vida, em edições “falsificadas de uma ponta a outra”, como se diz em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: para o lápis censor, o jornal ideal somente teria notícias glorificadoras do Estado, artigos portadores de um optimismo condizente com a bondade do poder. Afinal, já não se afunda a nação na apagada e vil tristeza porque somos, nos anos trinta do século passado, um povo muito contente, ouve-se dizer uma voz indeterminada no romance.

Regressando a Quain, é, provavelmente, a sua obra que pode contribuir para um entendimento diverso de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: tal como o texto de Borges, o romance de Saramago permite, melhor, obriga o leitor, como único e real sobrevivente da história, considera-o o autor de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a refazer a sua leitura, a procurar uma saída do labirinto, porventura tão ausente quanto a proposta no final da obra. Assim, o leitor é envolvido num jogo de espelhos que ultrapassa a relação Borges / Saramago, a das suas obras e as suas diferentes concepções de presença autoral. Esta especularidade reflecte também o romance saramaguiano no seu todo, porque criador de uma multiperspectiva que impossibilita a saída do labirinto.

O título desta dissertação aproxima-se inadvertidamente, de forma não propositada do título duma obra referenciada na bibliografia, *O Poeta no Labirinto*, de Aparecida de Fátima Bueno. Porventura, terá inspirado a leitura da revisão do poeta que Saramago nos apresenta. Julgo, contudo, que tanto a abordagem quanto a conclusão,

de algum modo, divergem: não se pode, por exemplo, afirmar que Saramago tenha rebaixado Fernando Pessoa. Na verdade, o que existe é um trabalho de desmitificação do poeta ou, acompanhando Orlando Grossegeisse na sua leitura de Ricardo Reis, uma despetrificação que pretende uma aproximação entre o que se pode chamar o real pessoano e a realidade outra que se pretende sua substituta, a que nos chega na voz do autor. Ela diz-nos que um gesto ficou por fazer, uma palavra por dizer. Ficou por fazer e por dizer, a Pessoa e a qualquer morto, são a ausência que matiza os nove meses para o olvido que preconiza este Pessoa saramaguiano. O que está em causa não é o poeta, mas o definitivo campo que a morte cria. E talvez nele se possa procurar a resposta às duas questões que preocupam Saramago, neste romance e noutros: o que é a verdade e quem é o outro. Mas, se o autor esperava que as respostas pudessem ser encontradas através dum confronto resultante de forças antagónicas, a atracção e a rejeição que a obra de Reis e também a de Pessoa lhe suscitam, o que parece resultar é que o deus do labirinto e seu construtor, como a princípio se julgava ser, Saramago, afinal não o é. Daí, inverte-se a sentença que o título deste trabalho enuncia, talvez seja tempo de colocar Saramago no labirinto de Pessoa.

Algumas palavras, ainda, para Ricardo Reis, afinal o protagonista do romance, pelo menos em título. Diz Manuela Parreira da Silva que Ricardo Reis é o “poeta do comedimento e da ordenação. É, como salienta Helena Buescu, um seguidor de Baudelaire, percorrendo o passado como um príncipe, é um flâneur que observa o passado à distância. Saramago, apesar da sua vontade em o confrontar com o mundo, em fazê-lo parte do seu espectáculo, não conseguiu libertá-lo do novelo pessoano. É por essa razão que dele necessita, de Pessoa, daquele que já nada mais pode dizer ou fazer, do que não pode alterar o que disse ou fez, para ajudar a explicar o mundo de 1936 e o seu espectáculo, o mesmo que Reis testemunha, na sua maneira de príncipe, à distância, cisne de Lohengrin que sulca as águas numa linha de tangente indiferença. Um romance que quer representar o homem e a sua criação, demiurgo de si mesmo, apenas poderá estabelecer-se no(s) labirinto(s) sem, provavelmente, deles sair, porque, como reconhecerá Saramago mais de vinte anos depois, em *A Viagem do Elefante*, “Como já deveríamos saber, a representação mais exacta, mais precisa da alma humana é o labirinto. Com ela tudo é possível.”

Se, como afirma Michel Schneider, “somos aquilo que devemos aos outros”¹, é possível dizer, com Helena Buescu, que “a ficção que Reis constitui pode ser caracterizada do ponto de vista da sua génese como um gesto de reacção relativamente a uma atitude discursiva, implicando um fenómeno de dilação temporal de maturação”², que lhe será concedido, neste romance, no intervalo que medeia entre a pedra do cais a que atraca o Highland Brigade e a pedra que o recebe no cemitério dos Prazeres, na companhia de Pessoa. E talvez parta porque se apercebe que, “por vezes, o escritor parece ser apenas o espectro de si próprio, e o seu fim, uma citação extraída da sua própria obra.”³

É de princípios e de esperas que o romance fala, de uma terra que principia quando o mar acaba, num regresso alegórico que é o de Reis. O princípio, no entanto, vai ter de aguardar, Reis segue Pessoa, como seria de esperar, no seu caminho de olvido e da mitificação, que o mesmo é dizer o da invisibilidade.; o seu filho, que não perfilhará, irá morrer numa guerra, longe no tempo e no espaço deste Portugal do Estado Novo, no último estertor de um poder que parece eternizar-se e que faz a terra esperar, como sentencia o autor no excipit. Talvez se possa concluir com versos de T. S. Eliot, contemporâneo de Pessoa:

What we call the begining is often the end

And to make an end is to make a begining.

The end is where we start from.

¹ Schneider, 2011: 21.

² Buescu, 2001: 240.

³ Schneider, 2011: 21.

Parte I

Alguns tópicos sobre *O Ano da Morte de Ricardo Reis*

Pode dizer-se que *O Ano da Morte de Ricardo Reis* vem por causa da moda do Pessoa e tudo o mais; portanto, teria sido também meter um livro naquela onda. Mas não, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* levanta questões: por exemplo, uma que tem que ver com o *Manual de Pintura e Caligrafia*, ou seja, o que é a verdade, quem é o outro?⁴

Denota-se algum melindre nas palavras de José Saramago quando, em conversa em jeito de entrevista com Carlos Reis, suscita a possibilidade de um aproveitamento do comemorativo pessoano para o lançamento do seu romance, no ano anterior ao cinquentenário da morte de Fernando Pessoa. E adverte logo, para que não fiquem dúvidas, das questões que considera serem essenciais em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o que é a verdade e quem é o outro. A resposta pretende ser dada ao longo da obra e alguns dos tópicos da análise que a ela se faz, a seguir apresentados, porventura contribuam para tal.

Se uma das marcas distintivas deste Ricardo Reis saramaguiano está no pêndulo deambulatório que o percorre e o faz percorrer a cidade, percebe-se, facilmente, que está ao serviço de mostrar o tempo histórico e os acontecimentos políticos que o preenchem, pretende-se pôr na montra o ano de 1936. Para lá da digressão em modo de *flâneur* baudelairiano, como à frente se verá, há também uma viagem literária que se empreende, com muitas estações e uma que é central, Camões. E ouve-se, no romance, a voz no feminino, mais Lídia do que Marcenda, a primeira a ganhar a corporeidade, e o seu uso, que lhe falta nas odes heterónimas, a segunda a fazer jus à etimologia do nome, achada em ode reisiana.

⁴ Reis, 1998: 46.

1.1. Deambulação meteorológico-geográfica

Chove sobre a cidade pálida, as águas do rio correm turvas de barro, há cheia nas lezírias.⁵

Não é o incipit de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, é a frase subsequente, a assinalar o tom de uma Lisboa esmaecida que irá perdurar ao longo do romance. Escreveu Hölderlin que “O dia está sombrio, dormitam as travessas e as vielas e quase / Me parece atravessarmos um tempo de chumbo.”⁶ É uma boa definição da Lisboa que espera Reis, uma cidade regressada ao que sobre ela escreveu Cesário Verde:

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer⁷.

A frase inicial d’*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, por demais debatida pela paródia que faz do texto camoniano, porque deformadora do texto pré-existente, anuncia que o mar terminou, eis chegada a terra. Esta metonímica terra é a capital de um dito império, repassada por águas mil, mesmo estando em Dezembro. É quase exclusivamente nela que a personagem nomeada no título, tirando uma um pouco forçada ida a Fátima, cumpre o seu périplo digressivo até dar cumprimento, cerca de oito meses depois, ao que anuncia o título.

O vapor que traz Ricardo Reis, o Highland Brigade, ainda não atracou e a caracterização da cidade já entristece e incomoda: pálida, cinzenta, silenciosa, sombria, urbe rasa encimada por um castelo em ruínas. É uma cidade em si fechada, “recolhida em frontarias e muros” (13), dir-se-ia enovelada para dentro, à maneira de Fernando

⁵ Saramago, 1984: 11. A partir, desta, todas as citações de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, no corpo do trabalho, referir-se-ão a esta edição e terão apenas a indicação da página a que pertencem, excepto quando em rodapé. Todas as outras citações remeterão para notas de rodapé.

⁶ Hölderlin, 1992: 37.

⁷ Verde, 2006: 132.

Pessoa, ou como o caracteriza Álvaro de Campos⁸. É com alguma apreensão que desembarcam os passageiros⁹, naquele último domingo de 1935, num cais de pedra (que será saudade?) repassado pela água em que colidem e se perdem as poucas recordações, elididas de um passado talvez tão sombrio e cinzento como o hoje que se vive, apenas branqueado pelas águas da memória. É elucidativa a passagem em que uma passageira do Highland Brigade vê perdidas no cais as memórias trazidas numa modesta caixa de folha, esta cidade não condescende com quem ainda nela possa ter alguma esperança:

E uma mulher idosa, que teima em abrir um guarda-chuva, deixa cair a pequena caixa de folha verde que trazia debaixo do braço, com forma de baú, e contra as pedras do cais foi desfazer-se o cofre, solta a tampa, rebentado o fundo, não continha nada de valor, só coisas de estimação, uns trapos coloridos, umas cartas, retratos que voaram, umas contas que eram de vidro e se partiram, novos brancos agora maculados, sumiu-se um deles entre o cais e o costado do barco, é uma passageira da terceira classe. (13-14)

É o taxista que conduz Ricardo Reis ao hotel, a um qualquer hotel, a única preferência enunciada é que fique perto do rio, que abre os primeiros caminhos do protagonista na cidade, adentrando-o no labirinto que ela é¹⁰, dando azo a uma primeira notação do imobilismo da cidade, referindo que uma ausência tão demorada como fora a de Reis dará lugar, forçosamente, ao reconhecidamente mudado neste Portugal agora reencontrado. Primeira impressão que não é a do seu passageiro, que não encontra motivo que tal justifique:

Ao viajante não parecia que as mudanças fossem tantas. A avenida por onde seguiam coincidia, no geral, com a memória dela, só as árvores estavam mais altas, nem admira, sempre tinham sido dezasseis anos a crescer, e mesmo assim,

⁸ “o próprio Fernando Pessoa seria um pagão, se não fosse um novelo embrulhado para o lado de dentro.” Pessoa, s/d-a: 158-159.

⁹ “A alfândega é uma antecâmara, um limbo de passagem, que será lá fora.” Saramago, 1984: 14.

¹⁰ “Estas frontarias são a muralha que oculta a cidade, e o táxi segue ao longo delas, sem pressa, como se andasse à procura duma brecha, dum postigo, duma porta da traição, a entrada para o labirinto.” Idem: 17-18.

se na opaca lembrança guardava frondes verdes, agora a nudez invernal dos ramos apoucava a dimensão dos renques, uma coisa dava para a outra. (17)

A entrada para o labirinto fá-la Ricardo Reis sem fio algum que o guie, pois de Ariadne anda ainda distante. Já instalado no quarto 201 do Hotel Bragança, qual voz de sereia chega-lhe o som da cidade que o vai atrair, embora nele se não identifique doçura, o que ouve é “o sussurro, o murmúrio da cidade, seiscentas mil pessoas suspirando, gritando longe” (22), o rumorejo de uma cidade emparedada que não tem por onde deixar escapar os seus gritos. A chuva da chegada irá acompanhá-lo durante vários meses, Saramago preocupou-se em extremo com a reprodução, no romance, de tudo o que o aproximasse da verosimilhança e a condição meteorológica de 1936 esteve sempre presente¹¹, porém não julgo que o autor cuidasse em demasia da coisa meteorológica, antes lhe serviu para ir descascando, capa por capa, como cebola, uma cidade afogada na opressão de um poder que se queria crismar de novo, mas onde ondeava a presença de seguidismos inspirados além fronteiras. É essa a razão que leva o narrador a afirmar que nem mesmo quando o sol, enfim, consegue romper a muralha de nuvens a cidade consegue libertar-se da mordaça que sofre:

O sol branqueado bate nas telhas molhadas, desce sobre a cidade um silêncio, todos os sons são abafados, em surdina, parece Lisboa que é feita de algodão, agora pingando (64)

Se a adjectivação de labiríntica lhe não bastasse, é igualmente retratada como caótica, sem rumos, sejam os que nos levam à distância do horizonte que se busca ou os que até ela, cidade, se guiam. E o caos advém-lhe de não saber já para onde a conduz a sua rosa dos ventos, desnorteada é o termo, uma urbe que ainda exhibe as penosas

¹¹ Numa agenda de 1983, agora parte do espólio do autor depositado na Biblioteca Nacional, Saramago alterou a relação entre dias da semana e dias do mês para coincidir com o final de 1935 e os nove primeiros meses de 1936. Entre muitas outras referências, são frequentes as feitas às condições meteorológicas de então, nomeadamente as temperaturas mínima e máxima registadas em Lisboa.

cicatrizes do passado e já novas feridas lhe vão rasgando o corpo sem ter quem dela se condoa:

a esta cidade basta saber que a rosa-dos-ventos existe, ninguém é obrigado a partir, este não é o lugar onde os rumos se abrem, também não é o ponto magnífico para onde os rumos convergem, aqui precisamente mudam eles de direcção e sentido, o norte chama-se sul, o sul é o norte, parou o sol entre leste e oeste, cidade como uma cicatriz queimada, cercada por um terramoto, lágrima que não seca nem tem mão que a enxugue. (92)

A impotência parece ser o que cauteriza as dores da cidade, ferro sobre a carne ferida e não se ouve a sua voz na dor sentida, mas não lida, não em autopsicográficas digressões, antes em elogiosas encomendas do poder, que é o que se permite ler: esta “Lisboa é um grande silêncio que rumoreja, nada mais.” (221). É, enfaticamente, uma pequeníssima cidade, não na sua dimensão, mas na medida que lhe permitem ter¹². Deixa que a sua vida se atasque na dormência que lhe provoca a mão de ferro em luva de veludo do poder para se acomodar a um inexistir que a conforma, “é uma sossegada cidade com um rio largo e histórico” (409), sendo razão mais do que suficiente para a validade da epígrafe pessoana escolhida por Saramago:

Se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido. (9),

porque, nas palavras de Paula Morão, apesar da pretendida verosimilhança das personagens e o tom de reconstituição histórica que, por vezes percorre a obra, esta Lisboa é uma cidade que se constrói como elemento de ficção:

“A focagem de Reis, como a do ano e da Lisboa em que se encontra, será feita de intermitências entre a lucidez e o letargo, a luz e a sombra; por isso há

¹² Com um piscar de olhos a Álvaro de Campos: “Lisboa, com suas casas de várias cores, é uma pequeníssima cidade” Saramago, 1984: 259.

uma contaminação entre este ser de papel que Ricardo Reis é e sempre foi e o ser-real que a cidade é, reconhecível pela exactidão dos factos que a fazem e determinam. Habitada, afinal, apenas por personagens verosímeis, emanação de tipos, e animada por um quadro histórico e por cenas a que uma personagem assiste, a cidade que realmente existiu desliza para um estatuto de ficção.”¹³

Reis, Lisboa, 1936, três vértices em lados tornados e que agora se interseccionam numa deambulação com prazo de validade anunciado logo no título, que se amalgamam numa estrutura labiríntica de que são parte activa: o ano e o testemunho do que nele ocorra são o labirinto que Reis vai calcorrear; se Reis conhece o que se passa no ano da sua morte é, em primeiro lugar, por interposto olhar, o da imprensa, testemunho a que mais parece apegar-se quanto mais inseguro se julga, quando a realidade da cidade lhe vai demonstrando que outros podem ser os factores a considerar:

“Aliás, é justamente nessas suas “caminhadas e descobertas” (...) pelas ruas de Lisboa que ele tem oportunidade de confrontar as notícias dos periódicos e encontrar outros “guias e traços” para revestir o seu rosto português. No entanto, ele recusa o confronto e prefere, quase sempre, fiar-se no que dizem os jornais.”¹⁴.

A sua descida à cidade, a sua digressão pelo quadriculado da baixa lisboeta ou pelo labiríntico Bairro Alto nem sempre confirmam o que lera, o que incomoda aquele que na sua poesia percorre o passado à maneira de príncipe, seguidor que é de Baudelaire¹⁵, que a mais não aspira que o ser *flâneur*. Esse, porém, é o papel que lhe destinara o seu criador primeiro, Fernando Pessoa, não o que lhe reserva, nesta re-criação, Saramago, que o quer confrontar com o mundo, descobrir o labirinto que o habita e importuná-lo, mostrar-lhe que a efectiva viagem deste ser, ficcionalização de uma ficção, como lhe chamou Maria Alzira Seixo¹⁶, não é a que empreendeu no vapor de família que o trouxe de regresso a Lisboa do seu auto-exílio, a

¹³ Morão, 1993: 141-142.

¹⁴ Bueno, 2002: p. 45.

¹⁵ “He who follows Baudelaire, as Reis so obviously does, walks through the past in the manner of the prince, and truly as yet another type of 'observer' of that past, that is, of *flâneur*”. Buescu, 2017: 44.

¹⁶ Seixo, 1986: 179.

“verdadeira viagem do personagem de que o texto dá conta é feita pela labiríntica Lisboa, pelo labiríntico ano de 1936, cuja avalanche de acontecimentos parece desorientar Ricardo Reis, ex-poeta de musas arcádicas, de flautas e de pastores.”¹⁷

O que, enfim, Saramago faz com Ricardo Reis é o mesmo gesto que Harold Bloom quer ter com as personagens de Shakespeare:

El arte de Shakespeare a la hora de poner un personaje en primer plan es tal que nos encanta trasladar sus hombres y mujeres a otros contextos, especulando acerca de cómo les iría en otras obras de teatro o en compañía de otros personajes. ¿Cómo es eso posible? Cada uno de esos tres está compuesto de palabras y habita un espacio fijo. No obstante la ilusión de vitalismo resulta especialmente fuerte en ellos, aun cuando vaya en contra de mis convicciones más profundas utilizar la palabra ilusión.¹⁸

A criação pessoana é tão intensa que Saramago não resiste a deslocar um dos seus pilares feito de palavras e com um espaço próprio para um espaço que não é, decididamente, o dele. O pretexto, já se sabe, é o de, num jogo de atracção e rejeição que joga desde muito jovem com Ricardo Reis, o fazer encarar o mundo, como ele é, ou julga saber ser. É, com grau elevado de probabilidade, uma maneira de iludir a questão que Bloom coloca: “Si Falstaff y Hamlet son ilusorios, entonces ¿qué somos tú y yo?”¹⁹. Que mais não é do que um entendimento próximo do que o próprio Saramago revela: “até costume dizer que nós próprios somos seres de ficção.”²⁰

¹⁷ Cerdeira, 2000: 275.

¹⁸ Bloom, 2011: 48.

¹⁹ Idem.

²⁰ Reis, 1998: 87.

1.2. O tempo histórico

De 11 de Julho de 1914, cinco anos antes da sua partida para o Brasil, data Ricardo Reis uma ode, publicada dez anos depois, por iniciativa de Fernando Pessoa e de Ruy Vaz, no primeiro número de *Athena*, periódico que se subintitulava *Revista de Arte*, feita para “o público que «compreende» a arte”, que não é a maioria, nem uma minoria, apenas alguns indivíduos, esclarece Pessoa em entrevista ao *Diário de Lisboa*²¹, o que provavelmente explicará a efemeridade da publicação, com cinco números saídos entre Outubro de 1924 e Fevereiro de 1925. Curiosamente, o número de estreia indicava, porventura premonitoriamente, como morada da direcção e da administração, a Travessa do Falla-Só em Lisboa. Esta ode era a última de um conjunto de vinte que Pessoa organizou para o “Livro Primeiro” da obra poética de Reis e declara, a ode, imperativamente, no primeiro verso, a inviabilidade do ser humano a quem insta o cumprir “sem ilusão a vida”²² e a libertar-se de todos os fardos que possam carregar os ombros d’ “As sombras que seremos”. Em final de ode, lembra que seremos “[E] cada vez mais sombras” indo “Ao encontro fatal”, o a ter com “O barco escuro no soturno rio”.

Vinte e um anos passados, um barco entra no Tejo, “Um barco escuro sobe o fluxo soturno” (11). Nele regressa o Ricardo Reis saramaguiano e a mais do que patente analogia entre o que lhe destina, na ode antes citada, o seu homónimo pessoano e o aludido no título do romance de Saramago não pode ser olvidada. Mais, o desígnio enunciado na ode arroja uma metafórica sombra sobre o tempo histórico que, grosso modo, baliza a narrativa, o ano de 1936, palco, no caso europeu, de uma degradação evidente do clima político, com a consolidação de poderes autocráticos em Portugal, Alemanha e Itália, convulsões sociais em França e o início da guerra civil em Espanha. Esta terceira frase de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, cedo desilude a intenção que aparentava pronunciar o *incipit* de camoniana paródia²³, “Aqui o mar acaba e a terra

²¹ *Diário de Lisboa*, 3 de Novembro de 1924.

²² Pessoa, 1981a: 35. As citações seguintes encontram-se também em Pessoa, 1981a. No que concerne à obra de Pessoa, seguiu-se, sempre que possível, edições anteriores a 1984, ano da publicação de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, pois foram aquelas a que teve acesso Saramago para o seu livro.

²³ *Os Lusíadas*, III, 20: “Onde a terra se acaba e o mar começa,”. Aqui inicia-se uma viagem para a glória e a fama. Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, vamos regressando sem glória nem fama e a terra não se cumprirá.

principia.²⁴”, pretexto, poder-se-ia julgar, para mudança, não somente para a personagem regressada de dezasseis anos de auto-exílio, mas também para uma terra que evitava olhar-se. E o ciclo é fechado na frase final, “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera.” (415), com a etapa marítima conclusivamente encerrada, passe o despropósito redundante, e a estagnação do estado de coisas naquele Portugal que se dizia de Estado Novo, que o leitor foi percorrendo na companhia de Ricardo Reis (e não só).

O tempo histórico, que muito passa pela ironia narradora que se distende ao longo da obra, pode ser balizado, no que respeita à situação política nacional, pela propaganda do regime vigente, nomeadamente no que concerne à sua presença na actividade artística. Não esqueçamos, porém, o contributo dado pela imprensa, seja através dos jornais nacionais, manietados pela censura, ou das encomiásticas encomendas na imprensa internacional sobre a figura, não longe do messianismo, do presidente do Conselho de Ministros, Oliveira Salazar.

São os jornais que oferecem a Ricardo Reis uma primeira leitura do espectáculo do mundo a que ele assiste comodamente sentado no sofá do Hotel Bragança, já humanizado porque afeiçoado à moldura dos corpos anteriores, um ninho, um refúgio a que relutantemente Ricardo Reis acede em deixar. O crédito que dá às suas leituras quotidianas não deve ser considerado demasiado ou ingénuo, porque não é maior do que o atribuído pelas restantes personagens à excepção de Lídia (que tem outras fontes de informação que confronta com as de Reis, nomeadamente as que lhe chegam da clandestinidade pelo seu irmão marinheiro, Daniel) e, esporadicamente, do morto Fernando Pessoa. Tentar-se-á resistir ao epíteto fantasma, quase sempre vindo à colação quando há referência a esta personagem, de modo inadequado. Essa resistência tem dois motivos: antes de mais, a total incapacidade de definição do que é fantasma, inaptidão que é partilhada pela mesma personagem que, peremptoriamente assume a sua condição, a de morto, e essa é a segunda razão para a anunciada resistência:

²⁴ Saramago, 1984: 11.

E entrar, como foi que entrou no meu quarto, Como qualquer outra pessoa entraria, Não veio pelos ares, não atravessou as paredes, Que absurda ideia, meu caro, isso só acontece nos livros de fantasmas, os mortos servem-se dos caminhos dos vivos, aliás nem há outros. (28)

Que razão teria um recém-chegado para duvidar de uma imprensa que conhecera dezasseis anos antes, nomeadamente os jornais mais citados, *O Século* e o *Diário de Notícias*? A recepção que faz do que lê revela, em primeiro lugar, a ausência de espírito crítico, uma incapacidade de ler nas entrelinhas que reforça a aceitação do que é, muitas vezes, mais uma ocupação ociosa do que uma investigação sobre o real testemunhado pela imprensa.²⁵ Por outro lado, a adopção que faz do discurso jornalístico chega também pelo crédito que este lhe merece e pela ausência de vozes contraditórias no meio social em que Reis permanece:

“Além disso a palavra impressa guarda uma aura de credibilidade a que não escapam mesmo certos intelectuais como Ricardo Reis que, na falta de informações mais precisas, adoptam a mensagem de jornal como expressão da verdade, assumindo-a como discurso próprio.”²⁶

Mas outros discursos funcionam como complemento do olhar sobre o país que apresentam os jornais: é no teatro, na literatura e no cinema que o olhar irónico do autor sobre o país se agudiza e incomoda este Ricardo Reis saramaguiano. A pretensa neutralidade da voz narradora conduz-nos pela peça *Tá-Mar*, pelo livro *Conspiração* e pela rodagem do filme, que estrearia em 1937, *A Revolução de Maio*. São tão devedores da ideologia do Estado Novo como o que é permitido à imprensa publicar, vozes que silenciam tudo o que não seja pensamento oficial do regime:

²⁵ “Não há nenhum esforço próprio da parte de Ricardo Reis para analisar os dados fornecidos e descobrir as suas contradições. O jornal é mais um meio de preencher o vazio existencial (ou de escapar a ele) do que um desejo de investigar o tempo para nele exercer a sua opção de vida.” Cerdeira, 1989: 119.

²⁶ Cerdeira, 1989: 127.

“Finalmente, poderíamos apresentar uma outra espécie de fala que sobressai em relevo na tecedura de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. São as dos filmes, dos livros e dos teatros de guerra. Mas estas são desdobramentos de uma outra aqui já apresentada. São apenas diferentes formas de repetir um mesmo discurso. São (como o dos jornais e do rádio) discursos produzidos pela ideologia do Estado Novo. Eles silenciam porque invertem o sentido do mundo. São falas que calam, porque produzem eco, imobilizando qualquer outra manifestação do pensamento, porque obrigam a dizer as coisas de uma determinada maneira.”²⁷

O espectador protagonista do romance não descobre *per se* as obras referidas, chega até elas por motivos muito diversos: no primeiro caso, pela aguda curiosidade que nele se vai instalando acerca de Marcenda, a jovem da mão esquerda paralisada, o que também funciona como factor de atracção para Ricardo Reis. A obra de Tomé Vieira é-lhe aconselhada pelo pai da jovem, o doutor Sampaio. Quanto ao filme, surge quase como um sonho, em início de capítulo, parece insinuar-se como relacionado com Reis, embora tal não seja verdade.

É por Salvador, gerente do Hotel Bragança, que Reis sabe da ida de Marcenda e do pai ao Teatro Nacional D. Maria, para assistir à peça Tá-Mar, de Alfredo Cortez, o que o faz decidir também ir e fazer-se encontrar pelos seus colegas hóspedes. Há todo um conjunto de preparativos a ser feitos e a breve descrição de como passou as horas anteriores à representação da peça servem, pelo seu tom irónico, para a apreciação do narrador, em simultâneo, do momento político e como era retratado na imprensa pois se serve dos termos frequentemente modelados nesta para a apresentação do progresso lisboeta:

Ricardo Reis gastou a tarde por esses cafés, foi apreciar as obras do Eden Teatro, não tarda que lhe tirem os tapumes, o Chave de Ouro que está para inaugurar, é patente a nacionais e estrangeiros que Lisboa vive actualmente um surto de progresso que em pouco tempo a colocará a par das grandes capitais europeias, nem é de mais que assim seja, sendo cabeça de império. (107-108)

²⁷ Margato, 2016: 37.

A peça, por si, não motiva, da parte do narrador ou da personagem, apreciação significativa que justifique uma leitura depreciativa de cariz político, por demasiado rotulada pela sua proximidade ao ideário do Estado Novo²⁸. São pequenas notas, detalhes calculados de alguma crispação que emerge em Ricardo Reis, que dão o tom crítico ao regime, quase sempre irónicos. Sendo a peça sobre a vida dos pescadores da Nazaré, de “costumes populares”, de “aventuras de paixão e mar”, um conjunto dos seus representantes foi convidado e esteve presente na primeira representação. Quando entram na sala e se acomodam nos seus lugares são aplaudidos, o que exaspera Reis por lhe soarem tais aplausos a condescendência:

Há quem aplauda, muitos acompanham condescendentes, Ricardo Reis irritado cerra os punhos, melindre aristocrata de quem não tem sangue azul, diríamos nós, mas não é disso que se trata, apenas uma questão de sensibilidade e pudor, para Ricardo Reis tais aplausos são, no mínimo, indecentes. (109)

Se o tom complacente das palmas pode significar que a imagem a deixar é a de uma sociedade que se mascara de cordial, que não olha a classes, mais se acentua esse olhar negativo, pelas palavras do narrador, irónicas quanto baste, que as apóstrofes presentes hiperbolizam, quando, no final da peça, os convidados descem dos camarotes e se juntam em palco aos homens e mulheres do teatro:

os actores agradeciam as palmas, faziam gestos de quem as remetia para os camarotes de segunda ordem, onde estavam os reais heróis destas aventuras de paixão e mar, o público virava-se para lá, agora sem reservas, é isto a comunhão da arte, aplaudia os bravos pescadores e as suas corajosas mulheres, até Ricardo Reis bate palmas, neste teatro se está observando como é fácil entenderem-se as classes e os ofícios, o pobre, o rico e o remediado, gozemos o privilégio raro desta grande lição de fraternidade, e agora convidaram os homens do mar a ir ao palco,

²⁸ É no final deste “episódio” da ida ao teatro que surge pela primeira vez a expressão Estado Novo. Terá três novas presenças, aquando do comício dos sindicatos nacionais contra o comunismo.

repete-se o arrastar das cadeiras, o espectáculo ainda não terminou, sentemo-nos todos, é este o momento culminante. Oh a alegria, oh a animação, oh e jubila de ver a classe piscatória da Nazaré descendo pela coxia central e subir depois ao palco, ali dançam e cantam as modas tradicionais da sua terra, no meio dos artistas, esta noite irá ficar nos anais da Casa de Garrett, (112-113)

É o que basta para dar por eliminada qualquer eventual desunião de classes. A descrição da partida dos pescadores para a Nazaré, no dia seguinte, mais uma vez firmada nos escritos dos jornais, não passa sem se pôr em causa a razão dos vivas ao Estado Novo que os pescadores levantam (se obrigados a tal ou agradecidos por promessas tidas não se sabe) e também a idoneidade do relato jornalístico:

Amanhã, à partida da camioneta, com assistência de jornalistas, fotógrafos e dirigentes corporativos, os pescadores levantarão vivas ao Estado Novo e à Pátria, não se sabe de ciência segura se por contrato o tinham de fazer, admitamos que foi expressão de corações agradecidos por lhes ter sido prometido o desejado porto de abrigo, se Paris valia uma missa, dois vivas talvez paguem uma salvação. (113)

Para além desta voz crítica que tem o narrador, uma outra, a do mesmo Reis está presente quando, acerca da opção do narrador pela imitação do linguajar nazareno pondera que o objecto da arte não é a imitação:

Ricardo Reis reflecte sobre o que viu e ouviu, acha que o objecto da arte não é a imitação, que foi fraqueza censurável do autor escrever a peça no linguajar nazareno, ou no que supôs ser esse linguajar, esquecido de que a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será (109-110)

No lugar da realidade apenas outra realidade, declara. Se, por um lado, se pode considerar, na esteira de Orlando Grossegesse, o questionamento da ficção realista²⁹ com a reflexão sobre o lugar da realidade e da invenção, por outro devemos acrescentar que, como mostra Teresa Cristina Cerdeira, estamos perante um autor para quem é essencial a transgressão das fronteiras entre realidade e ficção e que não define a *mimesis* como função primeira da literatura, antes a vê como o lugar em que jogam invenção e realidade:

Os limites entre o real e o ficcional são transgredidos porque estamos diante de um criador que também acredita que «o poeta é um fingidor» e que a função primordial da literatura não é necessariamente a mimesis.³⁰

É o doutor Sampaio quem aconselha a leitura de *Conspiração* a Ricardo Reis, livro de Tomé Vieira, após um breve excursus sobre a metáfora da mão de ferro calçada com uma luva de veludo, sobre Salazar. Apareceu em desenho num dos jornais humorísticos de então, *Sempre Fixe* ou *Ridículos*, a mão de ferro, e motivou a recomendação de leitura:

Não é que se trate de um bom livro, desses que têm lugar na literatura, mas é de certeza um livro útil, de leitura fácil, e que pode abrir os olhos a muita gente (138)

Mesmo com o aviso feito sobre a qualidade literária daquela *Conspiração*, Reis abalança-se à sua leitura, em parte porque será uma forma de mais se aproximar do pai de Marcenda, num gesto de afinidade que, afinal, não visa a quem se dirige; por outro lado, julga, com toda a naturalidade, que a sugestão, porque vinda de alguém próximo socialmente, lhe merece crédito, como esclarece Sílvia Amorim:

²⁹ “[O leitor] deve reconhecer a paradoxal ficção realista que questiona as poéticas do Realismo, por exemplo quando Ricardo Reis assiste à representação do melodrama social *Tá-Mar* de Alfredo Cortez, reflectindo sobre «a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será»” Grossegesse, 2003: 117.

³⁰ Cerdeira. 1989. 104.

La symétrie entre Ricardo Reis et le docteur Sampaio crée d'emblée des affinités entre les deux personnages qui ont conscience de faire partie d'une élite et dont les discours excluent ceux qui n'appartiennent pas à la même classe sociale.³¹

É com espírito aberto e após uma digressão do narrador sobre a criação do cânone de cada um, leitor, dos livros de estudo até às graves leituras da adultidade, passando pelas inclinações da mocidade e pelos apaixonamentos temporários, que Ricardo Reis se aventura nas páginas do livro:

Um homem deve ler de tudo, um pouco ou o que puder, não se lhe exija mais do que tanto, vista a curteza das vidas e a prolixidade do mundo. Começará por aqueles títulos que a ninguém deveriam escapar, os livros de estudo, assim vulgarmente chamados, como se todos o não fossem, e esse catálogo será variável consoante a fonte do conhecimento aonde se vai beber e a autoridade que lhe vigia o caudal, neste caso de Ricardo Reis, aluno que foi de jesuítas, podemos fazer uma ideia aproximada, mesmo sendo os nossos mestres tão diferentes, os de ontem e os de hoje. Depois virão as inclinações da mocidade, os autores de cabeceira, os apaixonamentos temporários, os Werther para o suicídio ou para fugir dele, as graves leituras da adultidade, chegando a uma certa altura da vida já todos, mais ou menos, lemos as mesmas coisas, (141)

A decisão implica uma descida à realidade do poeta³² que é acompanhada pela desconstrução da obra pelo narrador de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. O enredo, como diz o doutor Sampaio, pode não ser merecedor dos píncaros literários, mas a mensagem vale por tudo, a de que perante a actuação do Estado, que em todas as suas acções se revê no espelho da harmonia e da virtude, até os mais encarniçados

³¹ Amorim, 2010: 42.

³² "Provará pois o homem de tudo, Conspiração seja, e não lhe fará mal nenhum descer uma vez por outra das altitudes rarefeitas em que costuma abonar-se, para ver como se fabrica o pensar comum, como alimenta ele o comum pensar, que é disso que vivem as gentes no seu quotidiano, não de Cícero ou Espinosa." Idem: 142.

conspiradores se convertem ao peso da evidência. Ricardo Reis lê o livro e nós sabemos-lo pela voz do narrador, irónica o bastante para não destoar da reacção final do leitor:

Ricardo Reis fechou o livro, leu-o depressa, as melhores lições são estas, breves, concisas, fulminantes, Que estupidez, com tal exclamação se paga do doutor Sampaio, ausente, por um momento aborrece o mundo inteiro, a chuva que não pára, o hotel, o livro atirado para o chão (145)

Definitivamente, o livro não merece a aprovação de narrador e personagem, o ridículo da mensagem, tão elogiada pelo doutor Sampaio, não permite a ambos qualquer movimento de aproximação ao transmitido, o que exigiria um movimento do leitor na direcção da credibilidade do lido, que não é, de nenhum modo, sua intenção, como salienta Teresa Cristina Cerdeira:

«Desde que tomemos a sério o autor da obra» [narrador sobre *Conspiração*] – esta é a condição para a adesão, à qual não se submete o narrador nem Ricardo Reis, cuja sensibilidade exige maiores requintes para se deixar iludir e para quem tal lavagem cerebral fica muito aquém das suas exigências intelectuais.³³

Já a presença do filme *A Revolução de Maio* aparenta sofrer de um desligamento em relação à textura do romance. Está na parte final do livro e tematicamente em muito se assemelha a *Conspiração*. A cena descrita no romance é uma paródia da presente no filme e, quando lida pela primeira vez, julgamos estar perante a invasão da casa de Ricardo Reis, no Alto de Santa Catarina. Pista falsa que, curiosamente, nos remete para a leitura que Jorge Luís Borges faz de *The God of the Labyrinth*, companhia inseparável, embora pouco lida, de Reis: no seu breve conto, “Examen de la obra de Herbert Quain”, o autor argentino apresenta-nos Herbert Quain, autor, entre outras obras, de *The God*

³³ Cerdeira, 1989: 130.

of the Labyrinth, um romance policial que desordena, no final, o que é a ordenação lógica do género e afirma:

Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez habia sido casual. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadeira. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el detective.³⁴

Este jogo de pistas falsas que a presença da rodagem do filme transporta, esta aproximação ao romance policial é o que permite a Aparecida de Fátima Bueno dizer que, entre outras leituras, a de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* pode ser a de uma simples história policial:

Por un lado, podemos leer *O ano da morte de Ricardo Reis* bajo el prisma de una nueva propuesta para la novela histórica, como muchos trabajos ya lo hicieron. Puede ser visto también como una biografía novelada del heterónimo pessoano. Por otro lado, en más de un momento las pistas nos conducen hacia una simple historia policial, con el agente Victor siguiendo las huellas de Ricardo Reis. Sin embargo, si seguimos por este camino no encontraremos la salida del laberinto que la novela construye. En el capítulo en que la pista se muestra como falsa, descubrimos que el cerco y la invasión de una casa por los agentes de la policía secreta eran escenas de una película, sin relación alguna con el protagonista de la historia, a pesar de la insinuación de que se trataría de una emboscada a la casa de Reis.³⁵

O filme de Lopes Ribeiro apenas estrearia em 1937 e já não teria cabimento pôr Ricardo Reis no cinema a vê-lo, já haviam passado os nove meses post-mortem concedidos a Pessoa e Saramago não suportaria mais tempo este Reis deambulando. Tal

³⁴ Borges, 1985: 150.

³⁵ Bueno, 2008: 153.

como em *Conspiração* de Tomé Vieira, a trama é simples e objectiva: há uma luta do bem contra o mal, isto é, da bondade do ideário salazarista contra a ideologia comunista. Trazendo para o romance a rodagem de *A Revolução de Maio*, o autor garante a presença de mais uma apologia ao Estado Novo, embora de modo enviesado. Com o homem no papel de conjurador em ambos os casos (a conspiração das forças do mal para derrotar a virtude de um poder que se arroga a difícil tarefa de mandar para que a sociedade mais facilmente possa obedecer³⁶) é pela voz feminina que chega a redenção. Mais uma vez, é a mulher que figura como “a grande arma, umas santas”³⁷, como sucede em *Conspiração*, a que tem o poder de reverter as escolhas erradas dos homens, levando o narrador a concluir que são elas, sempre, quem os resgata de tão desajeitada presença em vida:

Santas mulheres, agentes de salvação, religiosas portuguesas, sorores marianas e piedosas, estejam lá onde estiverem, nos conventos ou nos alcouces, nos palácios ou nas choupanas, filhas de dona de pensão ou de senador, que mensagens astrais e telepáticas trocarão entre si para que, de tão diferentes seres e condições, segundo os nossos terrenos critérios, resulte uma acção tão concertada, igualmente conclusiva, resgatar-se o homem perdido, que ao contrário do que afirma o ditado sempre espera conselhos, e, como supremo prémio, umas vezes lhe dão a sua amizade de irmãs, outras o amor, o corpo e as conveniências da esposa estremecida (243)

Um pouco depois, “Ricardo Reis sorria enquanto, mentalmente, desfilava estas irreverências tristes” (244), o que Teresa Cristina Cerdeira, através da adjectivação, vê como uma marca objectiva do papel da voz do narrador no que respeita ao tempo histórico, mas, também, uma capacidade irónica que se não adivinhava no Reis das primeiras páginas:

³⁶ Era prática do Estado Novo, apesar de demonstração de alguma incipiência propagandística, o espalhar por espaços escolares e desportivos máximas alegadamente atribuídas a Salazar. Uma das mais recorrentes rezava assim: “Mandar é mais difícil do que obedecer” e, afinal, a frase é de Nietzsche, em *Assim falava Zaratustra*.

³⁷ Saramago, 1984: 368.

Mais uma vez a nova postura crítica de Ricardo Reis [sobre o filme *Revolução de Maio*], que não deixa de surpreender o leitor, indica o crescimento do personagem: das mulheres abnegadas passa «às santas mulheres, agentes de salvação, religiosas portuguesas, sorores marianas e piedosas» e aos «avatares da Virgem Santíssima», num crescendo irónico que desnuda o projecto do discurso da ideologia: «Ricardo Reis sorria enquanto, mentalmente, desfilava estas irreverências tristes» (RR, 244). Se o sorriso é a arma do personagem, o adjectivo «tristes» pertence, talvez, mais ao narrador. Este conserva, ao longo do romance, a coerência de uma voz cujo conhecimento é necessariamente maior que o do personagem no que diz respeito ao tempo e à dimensão daquele facto histórico concreto – o salazarismo.³⁸

A leitura do tempo histórico que é feita por Ricardo Reis é-o por intermediário olhar, por vozes que medeiam a sua relação com a realidade. É, como diz Orlando Grossegeesse, um outro labirinto em que se desorienta Reis, mas é um labirinto que coloca uma questão, a de saber qual o papel que cabe à literatura, à historiografia e aos *media* na relação com a realidade:

Thus the novel does not offer simply a playful (inter)textual labyrinth, but a labyrinth that harbours an ethical question about the role of literature, historiography, and the media in the face of the reality.³⁹

Ricardo Reis já adiantara parte da resposta, quando, como antes se mencionou, rejeitou a imitação da realidade, que apenas pode ver o seu lugar tomado por uma outra realidade. Teremos aqui, também, e regressando ao presenciado no Teatro D. Maria, uma afirmação clara, por parte do narrador e por interposta reflexão da personagem, de que o arremedo de união entre público, actores e pescadores não deve ser tido em conta senão como uma falsa imagem da realidade política e social do país: este 1936

³⁸ Cerdeira, 1989: 131.

³⁹ Grossegeesse, 2006: 62.

não é, definitivamente, segundo a voz narradora, o plasmado nos jornais, o destas palmas lançadas para os heróis do mar (que não os do hino) em camarotes de segunda classe, o das mulheres visionárias, esclarecidas e esclarecedoras sobre a bondade do regime, que ocupam o lugar central em romances e filmes.

1.3. Viagem literária. A ronda das estátuas

De variadas viagens se constitui *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, desde a inaugural, do Rio de Janeiro a Lisboa, à derradeira, entre o Alto de Santa Catarina e o Cemitério dos Prazeres. Há toda a esperada deambulação de Ricardo Reis pela cidade de Lisboa, há a cansada peregrinação que Fernando Pessoa vai cumprindo para encontrar o único fio que o liga a uma realidade que já não é sua, seja até ao Hotel Bragança, primeiramente, ou para qualquer outro local onde possa encontrar a sua criação.

Uma outra se faz nas páginas de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a que percorre os caminhos do texto literário, sendeiros ou vias rápidas sejam. Das dezenas de presenças de obras várias, que passam pela citação, pela paráfrase, pela alusão, pela paródia ou mesmo pela sátira, destacam-se as que tocam a Camões e as auto-referências de Ricardo Reis. Por considerar que seria exaustivo em demasia, e com toda a certeza votado ao fracasso, tentar o levantamento de todas as referências presentes no romance, sem pretensão, como se disse, de um detalhe descomedido, constata-se, entre outros, a presença de, deixando de parte os já nomeados, Pessoa e companhia heteronímica, Eça de Queirós, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, João de Deus, António Gedeão, Bernardim Ribeiro, Camilo Pessanha, Nicolau Tolentino de Almeida, Júlio Dantas, Padre António Vieira, Dom Dinis, Carlos Queirós e, entre autores não portugueses, Dante, Shakespeare, Lutero, Alexandre Dumas, Cervantes, Homero, Verlaine, Calderón de la Barca, Carlos Drummond de Andrade, e ainda os ditos populares, o cancionero de Serpa, o cante alentejano, não esquecendo as muitas passagens pela Bíblia e o maior caso de intertextualidade no romance, Jorge Luís Borges.

Com uma personagem que é um jogo duplo de ficção, uma reficcionalização concebida a partir do gesto máximo de despersonalização que é a heteronímia pessoana, que transporta consigo uma narrativa de cariz policial, *The God of the Labyrinth*, que não tem um estatuto menor de ficção do que o seu portador, com o despojamento que faz do real das personagens mais relevantes, Ricardo Reis e Fernando Pessoa, situando-os num mundo de papel e de falsas aparências⁴⁰, e com o gesto canónico que o autor faz a partir das adequações textuais indicadas, a intertextualidade assume particular relevância na explicação do ano de 1936. Não se irá analisar a presença do texto reisiano no romance, a maior parte das vezes surge como citação, nomeando poemas anteriores à ida para o Brasil, que Pessoa conhece, revelando-lhe alguns que foram escritos no período brasileiro, que Pessoa ignora, aproveitando Saramago o facto de não estarem datados, outros servindo como textos *in aedificationem*. Este desconhecimento invoca, desde logo, a muito provável incomunicabilidade entre Reis e Pessoa aquando do auto-exílio do primeiro.

Na maioria das vezes, a presença de textos alheios não vai além da alusão, frequentemente despercebida, noutras usa Saramago o fragmento sem contextualização, fazendo-o parte sequencial do novo texto, sofrendo, assim, uma actualização de sentido que, no entanto, ganha significado apenas como parte do texto de origem⁴¹, isto é, a sua utilização obriga a lembrar o texto precursor.

Se tomarmos como exemplo a presença de Camões no romance, e a referência a *Os Lusíadas* na abertura e no fecho da narrativa são prova imediata disso, facilmente se afere de que é com a sua obra que todo o intertexto entabula diálogo porque “todos os caminhos portugueses vão dar a Camões”⁴². Esta relação traz diversas significações à convocação do texto camoniano. Logo nas primeiras páginas (até à 30) há três momentos que se socorrem de passagens da epopeia. O efeito de paródia é notório no primeiro caso: a aproximação dá-se entre a descrição, no romance, da intrépida actividade dos bagageiros do porto de Lisboa debaixo de chuva (“os bagageiros

⁴⁰ “L’univers de *L’Année de la mort de Ricardo Reis* est un univers de mots et de papier, un décor de carton-pâte où tout n’est que faux-semblants.” Amorim, 2010: 179.

⁴¹ “Es sólo como parte de discursos anteriores que cualquier texto obtiene sentido e importância.” Bueno, 2008: 146.

⁴² Saramago, 1984: 180.

portugueses mexem-se mais à ligeira, é o bonezinho de pala, a veste curta, de oleado, assamarrada, mas tão indiferentes à grande molha que o universo espantam” (14)) e a alusão ao poder imenso do grão Rei de Marrocos que a *fermosíssima* Maria faz a seu pai, D. Afonso IV no poema:

Poder tamanho junto não se viu
Despois que o salso mar a terra banha;
Trazem ferocidade e furor tanto
Que a vivos medo e a mortos faz espanto!⁴³

O parodiado não é tanto o poder da maura espada como a hiperbolização do texto camoniano. Os outros dois casos são distintos: no primeiro, a aproximação é feita entre versos que contam a morte de Inês de Castro (“Assi como a bonina, que cortada / Antes do tempo foi, cândida e bela”)⁴⁴ e o reportar da morte de uma jovem que Ricardo Reis encontra na sua primeira leitura de jornais portugueses no Hotel Bragança (“morreu de bexigas uma rapariga de dezasseis anos, pastoril florinha, campestre, lírio tão cedo cortado cruelmente” (29)). Se trágica é a morte de Inês que a aparta de seus filhos não menos o é a desta anónima presença de notícia de jornal. No último destes exemplos, encontramos de novo D. Afonso IV e os rogos de Inês para que lhe poupe a vida (“Mova-te a piedade sua e minha, / Pois te não move a culpa que não tinha”).⁴⁵ No outro prato da balança, o de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, é posta a cadela Ugolina, assim chamada por associação a Ugolino, “conde macho que manjou filhos e netos” (30), com presença no Inferno da *Divina Comédia*:

chame-se pois Ugolina à mãe que come os seus próprios filhos, tão desnaturada
que não se lhe movem as entranhas à piedade quando com as suas mesmas
queixadas rasga a morna e macia pele dos indefesos, os trucida, fazendo-lhes

⁴³ *Os Lusíadas*: III, 103.

⁴⁴ *Idem*, III, 134.

⁴⁵ *Idem*, III, 127.

estalar os ossos tenros, e os pobres cãezinhos, gementes, estão morrendo sem verem quem os devora, a mãe que os pariu, Ugolina não me mates que sou teu filho. (30)

A deformação do texto pré-existente, através da comparação entre a piedade que invoca Inês e a não esperada de Ugolina tem um efeito devastador sobre as figuras do poder, sejam elas o rei mandador da morte de Inês ou o Estado Novo de 1935 e 1936. Se se fizer uma leitura metafórica desta Ugolina, devoradora de quem pariu, e da pátria que não olha a meios repressivos para silenciar todo e qualquer sinal de discordância ou revolta vindo dos seus mesmos filhos, podemos dizer que não estamos a ouvir a voz de Ricardo Reis, em primeiro lugar, alheio à situação política do país, em segundo, já adormecido da leitura pois esta não tinha sido mais do que entorpecimento para um corpo cansado de dias e dias de mar. O narrador assenhoreia-se das meditações reisianas e concretiza severa crítica ao poder opressor do salazarismo e às justificações dadas para crimes cometidos em nome de um bem maior, razões de Estado, sejam elas de um rei temeroso do poder de uma mulher ou de um regime que vai apequenando um país inteiro e que não sustém o seu intuito repressor:

Pelas ruas ermas de Lisboa anda a cadela Ugolina a babar-se de sangue, rosnando às portas, uivando em praças e jardins, mordendo furiosa o próprio ventre onde já está a gerar-se a próxima ninhada. (31)

A presença de Camões prolonga-se até ao fim da narrativa, como se disse, e vai centrar-se nas figuras de Ricardo Reis e de Fernando Pessoa, com uma breve menção a Lídia e uma irónica tirada sobre o estado da nação. Nesta última é convocada a apagada e vil tristeza presente no disfórico lamento presente nas últimas reflexões do poeta quinhentista, depois de entrada a armada no Tejo, para se contrapor um discurso oficialista, porque de associações de patriotas, mas, ao mesmo tempo, anónimo em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, que afiança

que não temos mais que ver com a apagada e vil tristeza de que padecíamos no século dezasseis, hoje somos um povo muito contente, acredite, logo à noite acenderemos aqui na praça uns projectores, o senhor Camões terá toda a sua figura iluminada, que digo eu, transfigurada pelo deslumbrante esplendor, bem sabemos que é cego do olho direito, deixe lá, ainda lhe ficou o esquerdo para nos ver, se achar que a luz é forte de mais para si, diga, não nos custa nada baixá-la até à penumbra, à escuridão total, às trevas originais, já estamos habituados. (351)

Uma ironia que passa pelo contentamento do povo, pelo esplendor que Camões terá e que só lhe pode ser concedido pelo regime, iluminador e transfigurador do épico autor, o mesmo regime que não hesitará num regresso à escuridão total a que já habituou o país.

Já o caso de Lídia é muito diferente e a analogia é feita entre esta personagem e a Vénus camoniana. Instalado Ricardo Reis na sua casa ao Alto de Santa Catarina, vai Lídia pela primeira vez fazer a limpeza da nova morada do senhor doutor que, no final da tarefa, a convence a tomar banho na sua casa. Saída da água, vai para o quarto,

segura ainda a toalha à sua frente, com ela se esconde, não delgado cendal, mas deixa-a cair ao chão quando se aproxima da cama, enfim aparece corajosamente nua, hoje é dia de não ter frio, dentro e fora todo o seu corpo arde (255)

A espessura da toalha não é a mesma que a do véu fino e transparente que mal cobre a Vénus sedutora de Júpiter⁴⁶, não é seda o que a vela, mas a analogia é sumamente elogiosa para Lídia, apesar do menor requinte do tecido, também ela, naquele momento, deixa tremente quem quer seduzir.

Por duas vezes temos alusões a versos de Camões para ilustrar a personagem Fernando Pessoa, primeiro por voz própria, quando discute com Reis o conceito de

⁴⁶ “Cum delgado cendal as partes cobre / De quem vergonha é natural reparo; / Porém nem tudo esconde nem descobre / O véu, dos roxos lírios pouco avaro; / Mas, pera que o desejo acenda e dobre, / Lhe põe diante aquele objecto raro.” *Os Lusíadas*, II, 37.

sonho, que é, para Reis, o caminho para chegar ao «outro lado da vida», com a discordância de Pessoa, para quem o outro lado da vida é a morte, aproveitando-se do seu “saber feito da experiência”⁴⁷ para fazer valer o seu ponto de vista. A alusão a “cum saber só d’experiências feito”⁴⁸ é facilmente perceptível, esperando Pessoa, talvez, mais sucesso para as suas palavras do que o obtido pelas do Velho do Restelo. Num segundo momento, noutro diálogo com Reis, quando Pessoa tenta definir o que, para si, é solidão, Reis socorre-se de um dos sonetos camonianos, do verso “solitário andar por entre a gente”, o que reforça Pessoa afirmando: “Pior do que isso, solitário estar onde nem nós próprios estamos,”⁴⁹. Estas acomodações da poesia de Camões apresentadas em prol da definição das ideias de Pessoa não assumem o carácter paródico de algumas antes aludidas porque não se pretende a deformação do texto precursor nem as percorre uma retórica irónica. Aliás, a relação intertextual entre Pessoa e Camões estabelece-se por outra via, pelos poemas que Pessoa não escreveu⁵⁰, pelos seus sucessivos esquecimentos do reconhecimento da obra camoniana:

Quis Fernando Pessoa, na ocasião, recitar mentalmente aquele poema da Mensagem que está dedicado a Camões, e levou tempo a perceber que não há na Mensagem nenhum poema dedicado a Camões, parece impossível, só indo ver se acredita (351)

Para caracterizar Ricardo Reis, parodia o narrador um célebre verso da exortação final de *Os Lusíadas*, “Pera servir-vos, braço às armas feito,”⁵¹, com um “braço não mais do que às seringas feito”⁵². Conseguiu, enfim, Reis consultório onde trabalhar, uma substituição temporária, na Praça de Camões, em verdade se repetirá que todos os caminhos vão dar a Camões, até os das perícias da medicina. A distância é a que vai entre uma disposição para servir um rei, mesmo sendo tão maltratado, Camões, pelo

⁴⁷ Saramago, 1984: 94.

⁴⁸ Camões, II, 94.

⁴⁹ Saramago, 1984: 227.

⁵⁰ “Imperdoável esquecimento, disse, não ter posto o Adamastor na Mensagem, um gigante tão fácil, de tão clara lição simbólica,” Saramago, 1984: 227.

⁵¹ Camões, XX, 155.

⁵² Saramago, 1984: 257.

reino, e o alheamento patenteado por um médico poeta, ou poeta que agora voltará a exercer no campo da medicina, apenas fadado para o esgrimir da seringa, não mostrando vontade ou aptidão para algo mais, nem para cantar, ele ou as suas musas, um reino que já o não é, o que merece, aliás, um encolher de ombros do brônzeo Camões, do alto da sua coluna no meio da praça.

Esta viagem literária é complementada por uma singular ronda de estátuas que mais valida o lugar de Camões no centro da literatura portuguesa por mais que o não desejasse um Pessoa que se via como um supra-Camões. São três as estátuas que assumem alguma relevância em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a de Camões, a do Adamastor e a de Eça de Queirós.

É na primeira saída pelas ruas de Lisboa que Ricardo Reis vê a estátua de Camões, depois de passar junto à do Chiado, a que regressará mais tarde em conversa com Fernando Pessoa:

Entra na Rua Garrett, sobe ao Chiado, estão quatro moços de fretes encostados ao plinto da estátua, nem ligam à pouca chuva, é a ilha dos galegos, e adiante deixou de chover mesmo, chovia, já não chove, há uma claridade branca por trás de Luís de Camões, um nimbo, (35)

A próxima referência a Camões tem por objectivo claro o de o fazer descer do pedestal em que o colocara o novo regime nascido do golpe de 1926, aproximando-o do protagonista de Alexandre Dumas em *Os Três Mosqueteiros*. Mas o aproveitamento da figura e obra do poeta de Quinhentos não é exclusivo do salazarismo, todos parecem querer dele fazer o seu rendimento vitalício:

Ricardo Reis atravessou o Bairro Alto, descendo pela Rua do Norte chegou ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar, a este bronze afidalgado e espadachim, espécie de D'Artagnan premiado com uma coroa de louros por ter subtraído, no último momento, os diamantes da rainha às maquinações do cardeal, a quem, aliás, variando os

tempos e as políticas, ainda acabará por servir, mas este aqui, se por estar morto não pode voltar a alistar-se, seria bom que soubesse que dele se servem, à vez ou em confusão, os principais, cardeais incluídos, assim lhes aproveite a conveniência. (70)

Cinquenta anos antes, já as comemorações do terceiro centenário da sua morte tinham sido pródigas nos benefícios que Camões poderia render para a classe política. Por ele pugnaram monárquicos e republicanos, o que valeu ao poeta ter a honra de uma estátua no coração da capital, inaugurada em 1867. Em 1880, na publicação de um número especial do *Jornal de Viagens*, do Porto, feita no âmbito das citadas comemorações, um poema de Cesário é dado a conhecer, “O Sentimento dum Ocidental”, que de certo modo, remodela o imaginário épico pela subversão da sua mesma matéria. Neste que é um marco da obra cesarina lê-se na sua segunda parte:

Mas, num recinto público e vulgar,
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,
Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,
Um épico dourora ascende, num pilar!⁵³

Vem o poeta de rememorar, presume-se que no Chiado, a inquisição na “nódoa negra e fúnebre do clero”⁵⁴ e de se sentir afrontado com as íngremes subidas e o tanger dos sinos. É então que avista a estátua de Camões. Este épico dourora é monumental, mas apenas nas suas proporções guerreiras. Já é, então, o D’Artagnan d’*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, da homenagem ao poeta nada se presume, nem versos inscritos tem no pilar, vale-lhe o público e vulgar espaço a que foi confinado e a utilidade que se lhe dá, como nos mostra Cesário.

Alguns anos mais tarde, oito para que se seja exacto, publica-se *Os Maias*, acompanhamos Carlos da Maia no seu regresso a Lisboa e com ele sentimos um misto

⁵³ Verde, 2006: 134.

⁵⁴ Idem.

de familiaridade e estranheza enquanto vagueia, juntamente com João da Ega pelo pouco mudado centro da capital:

Estavam no Loreto; e Carlos parara, olhando, reentrando na intimidade daquele velho coração da capital. Nada mudara. A mesma sentinela sonolenta rondava em torno à estátua triste de Camões.⁵⁵

Depois de Cesário Verde é agora Eça de Queirós que encara com a estátua de Camões, nesta “Lisbon Revisited” de 1888. No meio de toda a “mesmice” que tolhe a cidade, dos reposteiros das igrejas às gentes que nela jazem, eis a estátua de Camões, metonímia de urbe triste e inútil, tanto quanto o é o rondar daquela sentinela sonolenta que, deseja-se, não estivesse lá no tempo de Cesário.

Os anos passam e novo enfrentamento se dá com aquela estátua, agora é Fernando Pessoa que, sempre que entra ou sai da Brasileira do Chiado, terá dificuldade, pelo menos, em não pressentir à distância a sombra que aqueles quatro metros de bronze projectam. E não bastando a tutoria que Saramago oferece a Camões sobre Pessoa no seu romance, ainda lhe inauguraram, no centenário do seu nascimento uma estátua em frente da Brasileira. Valha-lhe que o não encararam com o épico que pontua o centro da praça com o seu nome, quase lhe vira as costas, a estátua de Pessoa, num sentar e cruzar de pernas desdenhoso da hirta postura que padece o guerreiro bronze camoniano.

Retomando *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, numa outra saída deambulatória, Reis segue em instrutivo passeio, primeiro pelo Largo do Barão de Quintela e logo a seguir, inevitavelmente, pela Praça de Camões. Se de Lisboa não partem estradas para Damasco e nem todas vêm dar a ela, Lisboa, se alguma o vem, avisa-nos o narrador, há estes caminhos que vão sempre dar a Camões, e não só os da literatura. Este passeio reisiano pela estátuas de dois nomes incontornáveis da literatura portuguesa não se concretiza sem uma reflexão, em jeito de provocação, sobre o estatuto da verdade e da fantasia, de quem a força, de quem a transparência, se a primeira para a verdade e a

⁵⁵ Queirós, s/d: 697.

segunda para a fantasia, como reza a epígrafe queirosiana bebida na sua *A Relíquia*, se o oposto, como instiga o narrador, pairando a dúvida sobre o que se possa entender quando a verdade não passar de um delgado cendal que mal cubra a forte nudez da fantasia. De certa forma, antecipa Saramago, nas cogitações que a estátua de Eça lhe sugere, a notória dificuldade que existe em tentar responder ao que considerou ser uma das questões programáticas deste romance: o que é a verdade? Talvez lhe aproveite a observação que atribui ao seu Ricardo Reis: “(...) certas perguntas são feitas apenas para tornar mais explícita a ausência de resposta,” (54). O que vale a Reis é que a estátua de Camões não tem inscrição, nem versos no pedestal.

Novas e evidentes presenças da estátua de Camões no romance temo-las no dia 10 de Junho de 1936, dia da Festa da Raça. Se à passagem sobre o gesto de homenagem que é feito ao poeta se fez referência antes, percebendo-se que pouco interessava o seu valor literário, há uma segunda passagem sem a presença de Reis. Se lhe permitisse o cansaço sair à noite, teria assistido ao diálogo entre Pessoa e Camões, o primeiro sentado num banco, porventura ainda uns dos de namoro do tempo de Cesário Verde, Camões estacado no seu plinto. O motivo não tem enredo demasiado, tenta Pessoa lembrar-se do poema que dedicou a Camões na sua *Mensagem* para, atónito, descobrir que não há, não o escreveu. A causa não é o esquecimento, nem o inconsciente lhe dá resposta cabal, esta chega-lhe da estátua, envolta num sorriso inteligente que a maior experiência da morte lhe concede:

Foi inveja, meu querido Pessoa, mas deixe, não se atormente tanto, cá onde ambos estamos nada tem importância, um dia virá em que o negarão cem vezes, outro lhe há-de chegar em que desejará que o neguem. (352)

Diria Harold Bloom que é um caso típico de angústia da influência o que se pode diagnosticar deste, afinal esperado, gesto de olvido. Diz Bloom que “à medida que a poesia se foi tornando mais subjectiva, a sombra projectada pelos precursores foi-se tornando mais dominante.”⁵⁶ A Pessoa, essa sombra, chega, fatalmente, do vulto de

⁵⁶ Bloom, 1991: 22-23.

Camões. Não será necessário lembrar que não é só o esquecimento, em *Mensagem*, do seu precursor que está em causa, recorde-se que a construção do supra-Camões já vem de textos de 1912. Percorre um caminho que Bloom identificou nas suas seis proporções de revisão de que podemos encontrar o rasto em *Mensagem*. Sem percorrermos todas essas estações, podemos exemplificar com o que Bloom denomina *Clinamen*, a primeira dessas seis proporções, “que é a má leitura ou o encobrimento poético propriamente ditos”⁵⁷, quando um poeta se desvia “do seu precursor ao ler o poema do seu precursor executando um *clinamen* em relação a ele.”⁵⁸ É um movimento de correcção que o poeta faz no seu próprio poema, “que implica que o precursor foi bem até um certo ponto mas que nessa altura se devia ter desviado, precisamente na direcção em que o novo poema se move.”⁵⁹ Talvez, com algum exagero, possamos ver nesta categoria os poemas “O Mostrengo” e “Antemanhã”, claras rectificações ao Adamastor camoniano, na medida em que Pessoa propõe para este sujeito poético um outro sentido diverso do enunciado por Camões: de um profetizador de desgraças já conhecidas e de um choroso gigante por queixumes de amor dirigimo-nos para um mostrengo que serve, essencialmente, como validador dos feitos dos que são sagrados, escolhidos, nada mais lhe restando que a servidão. Para Pessoa, o que Camões fez foi descer um degrau, indo cair no assunto puramente amoroso, quando o caminho deveria ser o inverso, como o observa, por exemplo em Teixeira de Pascoaes⁶⁰. Daí, provavelmente, não lhe merecer a estada dos marinheiros d’*Os Lusíadas* com as ninfas a menor observação, foi um prémio carnal, consolador, que deles faz seres de objectivos consumados e consumidos, sem outro horizonte que buscar ou. Como escreveu Pessoa em “O Quinto Império”, “Triste de quem é feliz!”⁶¹

Também da segunda proporção indicada pelo crítico norte-americano, *Tessera*, encontramos sinais em *Mensagem*. É definida como conclusão e antítese, quando um poeta “«completa» antiteticamente o seu precursor lendo o poema-pai de modo a reter os seus termos, mas fazendo-os significar noutro sentido, como se o precursor não

⁵⁷ Idem: 25.

⁵⁸ Ibidem: 25.

⁵⁹ Ibidem: 25.

⁶⁰ “Em um assunto aparentemente amoroso, Teixeira de Pascoaes, transcende logo o amor, torna-o degrau para a religiosidade.” Pessoa, 1981b: 56.

⁶¹ Pessoa, s/d: 82.

tivesse conseguido ir suficientemente longe.”⁶² Comprova-se, não só mas entre outros poemas, nos dedicados ao Infante D. Henrique e a Afonso de Albuquerque. Elementos cimeiros em *Mensagem*, são, respectivamente, na quinta subparte da primeira parte (“Brasão”), “O Timbre”, “A Cabeça do Grifo” e “A Outra Asa do Grifo”. A seu lado apenas figura D. João II, em “Uma Asa do Grifo”. A leitura que deles faz Fernando Pessoa é clara sobre essa incapacidade que atribui a Camões, a de não compreender a totalidade do que representam o Infante e Albuquerque: estes “sobrehomens da nossa glória constelada — o Infante e Albuquerque mais que todos — não cabem no que ele podia abarcar.”⁶³

Para finalizar esta digressão que o encontro entre uma estátua e um morto suscitou, podemos servir-nos da última proporção que Bloom enunciou, *Apófrades*, o regresso dos mortos. Para lá da pequena ironia da adequação desta definição ao Pessoa de Saramago, cite-se o que é dito acerca deste momento final da teoria da poesia bloomiana:

O poeta posterior, na sua fase final, já sobrecarregado por uma solidão da imaginação que é quase um solipsismo, coloca o seu poema face à obra do precursor de forma tão aberta que à primeira vista poderíamos acreditar que se descreveu um círculo completo (...) ⁶⁴

Deste percurso o que se salienta é que “existe um efeito estranho através do qual a conquista do novo poema no-lo faz parecer não como se o precursor o estivesse a escrever, mas como se o próprio poeta posterior tivesse escrito a obra característica do precursor”⁶⁵. Antes, Borges, em “Kafka y sus precursores”, concluía no mesmo sentido, ao afirmar:

⁶² Bloom, 1991: 26.

⁶³ Pessoa: 4/2/1924.

⁶⁴ Bloom, 1991: 26.

⁶⁵ Idem: 26.

En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.⁶⁶

Mensagem é a releitura d'*Os Lusíadas* e do que este livro não contempla. É Fernando Pessoa, a acercar-se de uma cómoda alta e a escrever de pé, como fazia sempre que podia, não os trinta e tantos poemas d'*O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro, mas o poema épico-lírico que Camões, ao escrever *Os Lusíadas*, demonstrou não conseguir escrever:

A epopeia que Camões escreveu pede que aguardemos a epopeia que ele não pôde escrever. A maior coisa nele é o não ser grande bastante para os semi-deuses que celebrou.⁶⁷

Porque, para Pessoa, há sempre uma Índia nova que buscar,

que não existe no espaço, em naus que são construídas «daquilo de que os sonhos são feitos». E o seu verdadeiro e supremo destino, de que a obra dos navegadores foi o obscuro e carnal anterremedo, realizar-se-á divinamente.⁶⁸

Isto é, também *Os Lusíadas* não passam de um anterremedo da obra do supra-Camões, por isso Pessoa, na *Mensagem*, necessitou de trazer uma luz que anulasse a sombra precursora, afinal sem sucesso pois todo seu poema épico-lírico ressuma a presença indesejada. A resposta de Camões, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, já se sabe, como vimos antes sobre o esquecimento do épico em *Mensagem*, faz navegar a atitude pessoana no mar das pequenas misérias humanas.

⁶⁶ Borges, 1985b: 117.

⁶⁷ Pessoa: 4/2/1924.

⁶⁸ Pessoa, 1981b: 74.

O próximo encontro entre Reis e Pessoa é claramente distintivo desta dependência daquele precursor: Pessoa reconhece que a sua memória de morto se dilui sem retorno, isso já o sabia o morto desde a sua primeira aparição, e revela o quão necessária é para si a presença de tal precursor:

Tenho saído pouco, perco-me facilmente, como uma velhinha desmemoriada,
ainda o que me salva é conservar o tino da estátua do Camões, a partir daí consigo
orientar-me, (358)

Excluída, por redundância autoral, a estátua do Adamastor da viagem literária que Reis empreende pelas de Eça e Camões, aquela vai adquirindo, progressivamente, relevância, o que a levará a ser a portadora da possibilidade de grito aventada no final do livro. De uma estátua considerada somente pelo que apresentam os sulcos da pedra no que semelha um comum afloramento de rocha até à matéria final do que poderá ser o seu grito, o caminho faz-se por gestos de aproximação e afastamento, principalmente por parte de um Ricardo Reis que segue um trajecto oposto ao do Adamastor: se este se transforma ou é feito penedo, Reis por vezes parece querer despetrificar-se, soltar-se do seu alheamento maior.

A primeira referência que é feita à estátua do gigante ocorre quando Ricardo Reis e Marcenda se encontram no Alto de Santa Catarina e o que se diz daquela figuração do gigante é mínimo, repara-se no seu aspecto furioso e, com alguma ironia, se deduz, da sua presença em tal lugar, que o cabo da Boa Esperança, o labirinto de Adamastor, não deve estar longe. A esta inócua observação outras se seguirão, constituindo um caminho que vai permitir um (re)conhecimento daquele antigo rebelde contra o poder de Zeus, reduzido agora a um fâcies de horror num bloco de mármore, e até descobrir alguns tópicos de identificação. Algumas dessas passagens destinam-se a apropriar aquele gigante feito pedra, a dar-lhe um lugar na narrativa que conduz a uma ideia de abrigo. Veja-se, por exemplo, como se passa da já referida apresentação da sua aparência furiosa (181) para a de um vulto protector que resguarda Reis enquanto lê os jornais, fora da soturnidade da sua casa, aproveitando-se para acentuar o peso das queixas amorosas na composição do gigante:

Se a manhã está agradável sai de casa, um pouco soturna apesar dos cuidados e desvelos de Lídia, para ler os jornais à luz clara do dia, sentado ao sol, sob o vulto protector de Adamastor, já se viu que Luís de Camões exagerou muito, este rosto carregado, a barba esquelética, os olhos encovados, a postura nem medida nem má, é puro sofrimento amoroso o que atormenta o estupendo gigante, quer ele lá saber se passam ou não passam o cabo as portuguesas naus. (263)

Esta sombra, que antes parece complacente, quase sugere indulgência, tornando-se tutelar para o largo em que situaram a estátua. É desta forma que é procurado por outros que não Reis, e muito antes dele, os dois velhos que ali passam a manhã e se acolhem à sua sombra. É esta desconstrução da figura mitológica que permite aproximá-la na causa de dor e na impotência da personagem primeira do romance.

Já Ricardo Reis se instalou na sua casa junto ao miradouro dominado por aquela mole feita estátua, fita-a e nela percebe a encenação que é enfrentar aquela “figurinha verde que o desafia”⁶⁹, numa fúria de que se não percebe o sentido. Este primeiro vestígio de que aquela pedra poderá merecer alguma condescendência aos olhos de quem por ela passa é percebido quando se metaforiza o húmido das costas do Adamastor, pela chuva que não cessa, em

um suor de agonia por ter a doce Tétis sorrido de escárnio e maldizendo, Qual será o amor bastante de ninfa, que sustente o dum gigante, (221)

Esta voz narrativa, seja personagem ou narrador, vai dando a conhecer as dores daquele gigante, na esteira do que Camões antes fizera, mas acrescenta-lhe a possibilidade do grito, um clamor primeiro surdo, bramido da pedra prisioneiro, depois a desistência da voz, por fim a eventualidade antes sugerida. Esta voz gritada do

⁶⁹ Saramago, 1984: 211.

Adamastor não a temos n' *Os Lusíadas*, para lá do “espantoso e grande brado”⁷⁰ que dá antes de contar, com a sua voz preenchida de amargura, as desditas amorosas a que o sujeita Tétis, nem, tão pouco, a apresenta o considerado sucedâneo deste gigante tão fácil, como o adjectiva o Pessoa de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, que é o mostrengo de *Mensagem*: nem em “O Mostrengo”, onde se limita a rodar e a chiar, nem em “Antemanhã”, onde roda já sem chiar, se ouve brado que seja, cinge-se a ir do dizer ao quase sussurro, sem voz alteada, num processo retórico iterativo, na espera da perda da sua exclusividade sobre os mares que julgava senhorear. Aliás, entre 1918, ano de “O Mostrengo”, e 1933, quando Pessoa escreve “Antemanhã”, a evolução que se atesta é que aquela figura apenas alcança um outro estatuto, o de servo de um senhor adormecido que não consegue acordar, talvez lhe peque por ausência o grito por dar do gigante de que Camões se serve.

E chega o Adamastor, a gritar, a falar que seja? Fica a possibilidade no final da obra, como antes se disse, mas o que transparece das presenças deste gigante feito estátua, na sua ausência de voz, é a similaridade a Ricardo Reis: ronda este em torno da estátua como numa cerimónia de apresentação, «eu sou Ricardo Reis vindo há meses de mares que já foram teus, a ti te conheço há muito mas não esta pedra» e ela está aqui desde

mil novecentos e vinte e sete, Ricardo Reis tem um espírito que sempre procura encontrar simetrias nas irregularidades do mundo, oito anos depois da minha partida para o exílio foi aqui posto Adamastor, oito anos depois de aqui estar Adamastor regresso eu à pátria, ó pátria, chamou-me a voz dos teus egrégios avós (230)

Esta colocação da pedra, ali, a meio do exílio de Reis, é motivo suficiente para a empatia entre ambos, agora que se está, sensivelmente, a meio da narrativa. A partir de agora, na sua ânsia de simetria que os anos entre partida, colocação da estátua e chegada lhe dão, Reis está capaz de perceber o outro, ao menos a dor que sente, a que

⁷⁰ *Os Lusíadas*, V, 49.

advém da rejeição amorosa, e logo se mostra esta compreensão quando, esperando em casa por Marcenda, derradeiro dia para a sua vinda, se impacienta:

Uma vez, dez vezes viu Ricardo Reis as horas, são quatro e meia, Marcenda não veio e não virá, a casa escurece, os móveis escondem-se numa sombra trémula, é possível, agora, compreender o sofrimento de Adamastor. E porque mais do que tanto seria crueldade, soam no último minuto as duas pancadas da aldraba da porta. O prédio pareceu tremer de alto a baixo como se uma onda sísmica lhe tivesse atravessado os alicerces. (244)

Sismicidade menor não terá sentido Adamastor vendo Tétis banhar-se, ouvindo-a em promessas desfeita. Mas a identificação entre ambos é levada ao extremo quando

Um homem recebe uma carta de prego ao largo do porto, abre-a no meio do oceano, só água e céu, e a tábua onde assenta os pés, e o que alguém escreveu na carta é que daí para diante não haverá mais portos aonde possa recolher-se, nem terras desconhecidas a encontrar, nem outro destino que o do Holandês Voador, não mais que navegar, içar e arrear as velas, dar à bomba, remendar e pontear, raspar a ferrugem, esperar. (296)

A carta vinda é de Marcenda e pede que não lhe escreva mais, que não responda àquela que ela quer que seja a última missiva. O desgosto subido depressa é sentido como encenação, um pouco como fingido está na pedra aquele grito de Adamastor nunca dado. Reis, como reacção ao pedido, decide rejeitá-lo porque Marcenda não sabe quem ele é, vai escrever e pôr aí tudo o que não fora dito e encena uma hipotética conversa com a jovem. Gostava, sobretudo, de dizer-lhe que é poeta e engendra todo o plano de escrita da carta que, afinal, não escreverá, resta-lhe o silêncio e fazer-se, ele, Adamastor:

afinal cobriu-se-lhe o olhar de melancolia, suspira, aqui está Adamastor que não consegue arrancar-se ao mármore onde o prenderam engano e decepção, convertida em penedo a carne e o osso, petrificada a língua, Por que é que ficou tão calado, pergunta Marcenda, e ele não responde. (298)

Afastada Marcenda e também, ou quase, Lídia, cai Reis numa decrepitude de que não consegue libertar-se e o Adamastor continua a preparar o seu grande grito, só não sabe ainda o motivo, “de cólera pela expressão que lhe deu o escultor, de dor pelas razões que sabemos desde o Camões.”⁷¹ O indubitável estado depressivo em que se afunda Reis é agitado por uma presença inesperada de Lídia, que lhe vem contar da revolta que se prepara entre os marinheiros e do medo que sente por seu irmão, o marinheiro Daniel. O desespero de Lídia invade-o,

um poeta é capaz de sentir a inquietação que há nestas águas, Quando será que eles saem, Um destes dias, respondeu Lídia, uma tenaz de angústia aperta a garganta de Ricardo Reis, turvam-se-lhe os olhos de lágrimas, também foi assim que começou o grande choro de Adamastor. (406)

Não é o último momento de identificação entre este poeta e este gigante feito estátua. Quando Reis se apercebe da alta probabilidade de fracasso do desígnio dos marinheiros, algo o compele a tentar contar a Lídia que, muito provavelmente, a polícia política conhece já o que se prepara, não o faz e a calma antes da tempestade desce sobre a cidade, “Lisboa é uma sossegada cidade com um rio largo e histórico.”⁷² Quanto ao Adamastor, com ele

já não se podia contar, estava concluída a sua petrificação, a garganta que ia gritar não gritará, a cara mete horror olhá-la. (409)

⁷¹ Saramago, 1984: 346.

⁷² Saramago, 1984: 409.

Há duas petrificações concluídas, a do gigante e a da personagem. Apesar do estertor que a turbção do momento lhe traz, que o faz sair em busca de Lídia, arriscando a ida ao Hotel Bragança, e das lágrimas, absurdas, por uma revolta que não era a sua⁷³, vence o estado de alheamento a que se submete e que, na verdade, nunca abandonara. A sua voz já não se ouvirá, a do Adamastor talvez:

Vamos, disse Ricardo Reis. O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera. (415)

⁷³ “escondeu os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua, sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo, hei-de dizê-lo mil vezes, que importa àquele a quem já nada importa que um perca e outro vença.” Saramago, 1984: 411-412.

Parte II

O Ano da Morte de Ricardo Reis e The God of the Labyrinth

Ricardo Reis desembarca em Lisboa no dia 29 de Dezembro de 1935. Viajou desde o Rio de Janeiro num vapor inglês, o Highland Brigade,

da Mala Real, usam-no para atravessar o Atlântico, entre Londres e Buenos Aires, como uma lançadeira nos caminhos do mar, para lá, para cá, escalando sempre os mesmos portos, La Plata, Montevideo, Santos, Rio de Janeiro, Pernambuco, Las Palmas, por esta ou inversa ordem, e, se não naufragar na viagem, ainda tocará em Vigo e Boulogne-sur-Mer, enfim entrará o Tamisa como agora vai entrando o Tejo, (11)

e dele traz, por óbvio esquecimento, um livro que requisitara na biblioteca do navio. De tal se apercebe quando já instalado no Hotel Bragança, ao desfazer as malas, o encontra entre outros, esses sim, seus. O livro é *The God of the Labyrinth* e o seu autor um obscuro irlandês, que virá a falecer em 1941, Herbert Quain, tal nos revela o Suplemento Literário do *Times*, que

apenas le depara media columna de piedad necrológica, en la que no hay epíteto laudatório que no esté corregido (o seriamente amonestado) por un adverbio. El *Spectator*, en su número pertinente, es sin duda menos lacónico y tal vez más cordial, pero equipara el primer libro de Quain – *The God of the Labyrinth* – a uno de Mrs. Agatha Christie (...) ⁷⁴.

⁷⁴ Borges, 1985: 149.

Foi “deslembração, só, e nada mais” (23), o que provocou o equívoco do involuntário furto. Ricardo Reis deixa o livro na mesa-de-cabeceira, talvez lhe apeteça terminar a leitura, ainda incipiente de um livro para que fora atraído pelo “tédio da viagem e a sugestão do título” (23). Afinal, a sugestão do título revelara-se um engano e Reis apenas encontrara um mero romance policial,

um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história de assassinio e investigação, o criminoso, a vítima, se pelo contrário não preexiste a vítima ao criminoso, e finalmente o detective, todos três cúmplices da morte, em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história. (23)

E daqui arranca um primeiro momento de reflexão, de uma vulgar história policial o narrador apresenta uma ordem que logo subverte: o criminoso, a vítima, e a vítima a preexistir ao criminoso. A primeira formulação supõe uma intenção, a segunda uma predisposição. Logo se junta ao par anterior o detective e os três são cúmplices da morte, o que a pratica, quem a sofre e o decifrador. Mas, mais do que cúmplices da morte, diremos que são cúmplices na morte, na sua, pois da história apenas é sobrevivente o leitor, “o único e real sobrevivente da história que estiver lendo”, de toda a história, arrisca-se.

Também podemos dizer que a história somente sobrevive porque há o leitor que, por fim, é o decifrador desta mesma história (criminoso, vítima, detective, leitor), seguindo a sugestão de Jorge Luís Borges, a de uma releitura, que em perspicácia, vai mais além do que o que a história possa oferecer. Afirma-se, como já antes citado, em “Examen de la obra de Herbert Quain”:

Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez habia sido casual. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto,

revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el detective.⁷⁵

O leitor sobrevive ao criminoso, à vítima (ou na ordem inversa), ao detective, mas também à história e, por metonímia, ao próprio autor, como afirma a lição de Borges, leitor de autores, nem que para tal os tivesse de criar:

*Desvario laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en Sartor Resartus; así Butler en The Fair Haven; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. Estas son Tlön, Uqbar, Orbis Tertius y el Examen de la obra de Herbert Quain.*⁷⁶

Regresse-se ao livro esquecido na bagagem de Reis. Insinua Borges que a fraca recepção de *The God of the Labyrinth* se terá devido ao simultâneo lançamento de *The Siamese Twin Mystery*, de Ellery Queen

He declarado que se trata de una novela policial: *The God of the Labyrinth*; puedo agregar que el editor la propuso a la venta en los últimos días de noviembre de 1933. En los primeros de diciembre, las agradables y arduas involuciones del *Siamese Twin Mystery* atacaron a Londres y a Nueva York; yo prefiero atribuir a esa coincidencia ruinosa el fracaso de la novela de nuestro amigo. También (quiero ser del todo sincero) a su ejecución deficiente y a la vana y frígida pompa de ciertas descripciones del mar.⁷⁷

⁷⁵ Idem: 150.

⁷⁶ Idem: 108.

⁷⁷ Borges, 1985: 150.

Temos, assim, um Reis, dupla ficção que é, que lê um livro, ficção de uma outra ficção, Quain, e dois titeriteiros que, com maior ou menor distanciamento, com maior ou menor pormenor descritivo e narrativo, movimentam os seus projectos de construção narrativa, Borges e Saramago.

2.1. A quadratura de um círculo: Borges, Saramago, Quain, Reis

Se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde quer que seja. (9)

Esta é uma das epígrafes com que Saramago inaugura *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, oportuna para explicar a presença de Reis e de Pessoa no romance, como sugere, mas também ajuda a esclarecer uma outra presença, a de Herbert Quain e o seu livro primeiro.

No que a existência diz respeito, acompanhamos a dos passageiros do Highland Brigade, as crianças que aprendem ou relembram Lisboa, o nome não a cidade, em variações idiomáticas, Lisbonne, Lisbon, Lissabonn, ou transmutações pronunciativas, do português europeu ao brasileiro ou ao castelhano. Testemunhamos a perda do suporte físico da memória da mulher idosa que termina a sua viagem nesta cidade de chuva, ouvimos as mostras de gratidão, perante a gorjeta que em sorte lhe calhou, do bagageiro que alcança o primeiro táxi chegado ao cais para o seu cliente, de quem ainda não sabemos o nome, conhecemos as perguntas do motorista ao seu passageiro e deste só saberemos o nome lidas que estão dez páginas, agora sim,

nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede, viajou pelo Highland Brigade (21)

Está identificado aquele que dentro de pouco mais de dois dias entrará no último ano da sua vida. É o Ricardo Reis pessoano a dar os seus primeiros passos na esteira do que para ele congeminava Saramago. É uma segunda oportunidade dada a Reis, depois da que lhe insuflou Pessoa, e traz na mala um livro de um autor, também ele criação de um outro aspirante a demiurgo, Jorge Luis Borges. A geometria por que se aventura Saramago envolve, deste modo, dois autores que são ficção, um por duas vezes, e um livro que, no seu estatuto de inexistência, se compara com um, este sim, existente, porém de um autor também ele inexistente, Ellery Queen⁷⁸. É interessante verificar que o inesperado final de *The God of the Labyrinth*, anunciado por Borges, o do leitor que, alertado por uma enigmática frase que o faz compreender que a solução encontrada não é a correcta, voltar a ler capítulos anteriores e descobrir a verdadeira que escapara ao detective, apresenta algumas semelhanças com o da novela de Queen que enevoa o seu lançamento: em *The Siamese Twin Mystery* há duas soluções que são apresentadas e que mais tarde são refutadas, para prevalecer uma terceira que, inesperadamente, retoma a primeira e que se comprova ser a verdadeira. Se neste mistério o que se joga é a superior perspicácia, se pertence ao detective ou ao assassino, na obra de Quain Borges traz para este jogo de argúcia o leitor, que acaba por se revelar mais sagaz que o detective. Se, pelo que escreve, podemos afirmar que Borges terá lido o romance de Queen, talvez possamos dizer o mesmo de Saramago (passe toda a especulação que o que se escreve agora comporta), pois foi publicada uma edição portuguesa em 1951, com tradução de Adolfo Casais Monteiro e intitulada *O Mistério dos Irmãos Siameses* (que não foi aquela a que tive acesso, de 1984 e com uma deplorável tradução).

De todo este jogo de ilusão ou jogo de espelhos em que se empenha Saramago (mas antes, Borges), difícil é encontrar a solução para esta geometria de saída impossível, esta quadratura do círculo, como a matemática já demonstrou desde o

⁷⁸ Ellery Queen, é o pseudónimo com que assinam, desde 1929, os seus romances policiais Frederic Dannay e Manfred Bennington Lee, pseudónimos, aliás, de Daniel Nathan e Emanuel Benjamin Lepofsky, respectivamente, dois primos norte-americanos. Queen é um dos expoentes do romance policial e o processo de criação em seu nome não ficou pelos dois primos, que cederam o pseudónimo para outras obras que não foram escritas por eles, mas sob a sua supervisão.

século XIX⁷⁹. O que está em jogo é a existência de Ricardo Reis, de Herbert Quain, sim, mas também a do autor de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e, sem a menor dúvida, a do autor de “Examen de la obra de Herbert Quain”. No entanto, anos mais tarde, é Saramago quem encontra provas da existência de Ricardo Reis, de Herbert Quain, dele mesmo e, já agora, para que se não creia na inexistência do autor argentino, também de Jorge Luis Borges. De que modo se conclui por estas existências? Sabe-se que Borges possuiu um livro de Quain, *The God of the Labyrinth*, que emprestou e deu como perdido; Reis encontrou um exemplar desse mesmo livro na biblioteca do Highland Brigade, que requisitou, esquecendo-se de o devolver quando desembarcou; este mesmo senhor, Reis, fará a 12 de Maio de 1936, uma viagem de comboio até Fátima, vai assistir à peregrinação, envolver-se na realidade do seu país, de que perdera o rumo há dezasseis anos, e, do seu lugar de primeira classe, vê desfilar os campos com marcas evidentes das cheias que os têm assolado e vê, quando o comboio pára no apeadeiro de Mato de Miranda, pobre paragem no meio do Ribatejo, às portas da Azinhaga, aldeia de nascimento de José Saramago que deveria ter sido Sousa, não fora a intervenção de ajudante de notário propenso a medievais onomásticas; e vê, já se disse, descer um rapaz a quem aguarda a sua avó. Esse rapaz é este mesmo José Saramago que, por artes de uma breve aparição⁸⁰ (não confundir com as celebradas em Fátima, esta é a expressão que, talvez com certa infelicidade, me ocorre) do autor na sua própria obra, um inusitado registo de uma Azinhaga revisitada, confirma todas estas existências:

Ora, por mais incrível que vos pareça, aquele rapaz de treze anos que desceu do comboio na estação de Mato de Miranda em 1936, era eu. É verdade que hoje, passados tantos anos, me será impossível recordar se um senhor com cara de médico e de poeta esteve a olhar para mim quando eu abraçava a minha avó, mas se Ricardo Reis afirma que me viu da janela do comboio, quem sou eu para

⁷⁹ A explicação para tal impossibilidade encontra-se demonstrada no sítio da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto (e em muitos outros, certamente): <https://www.fc.up.pt/mp/jcsantos/quadratura.html>.

⁸⁰ *Cameo role*, *cameo appearance*, ou apenas *cameo*, são expressões em inglês para designar as breves presenças de alguém conhecido da área da representação, mas não só, num filme. Alfred Hitchcock está presente em muitos dos seus filmes com *cameo roles*, entrando num comboio ou autocarro, comprando um jornal, entre outras situações. Para lá da definição dada acima, o dicionário de inglês de Oxford tem como primeira acepção para a palavra a de pequeno pedaço de pedra dura esculpida em relevo com um fundo de uma pedra de uma cor diferente, o que a aproxima da expressão portuguesa “camafeu” e ambas parecem ter origem no latim medieval.

atrever-me a dizer o contrário? Se eu estava onde Ricardo Reis diz que me viu, isso só pode significar que Ricardo Reis existiu de facto, uma vez que eu estava ali, de facto, naquele dia. Salvo se, a par das dúvidas sobre a existência de Quain e Reis, começássemos a ter também dúvidas sobre a minha própria existência. Espero que não me obriguem a apresentar provas dela. Como quer que seja, creio ter deixado claramente demonstrado que há, ou pelo menos houve-a quando eu tinha treze anos, uma relação directa e quase visceral entre Borges, Herbert Quain, Ricardo Reis e eu próprio.⁸¹

E deste modo se resolve o que se poderia considerar irrealizável, uma utopia, dicionariza-se. É, na verdade, mais uma afirmação do poder do autor que Saramago reivindica, ao acrescentar a seres de ficção “seres de papel, no sentido de que a nossa informação, pelo menos até agora, foi uma informação colhida no papel dos livros. É disso que penso que somos feitos.”⁸²

É muito evidente, para José Saramago, o papel do autor e o papel do livro. O primeiro é o de “autor como pessoa, como sensibilidade, como inteligência, como lugar particular de reflexão, na sua própria cabeça. É o lugar do pensamento do autor, em livros que se propõem como romances e como ficções que são.”⁸³

O que pretende, enfim, é desmontar o que considera um dogma, o da desnecessidade da presença do autor e para o conseguir precisa de demonstrar a sua presença na obra e a razão dela:

Ao contrário dessa concepção, eu sou aquele que faz o romance. E quero que isso se veja e saiba. Foi isso que me levou a dizer já que, provavelmente, o leitor não lê o romance, o leitor lê o romancista; e que se não fosse ele querer saber quem é essa pessoa que escreve aquelas coisas, talvez o romance não valesse a pena, até porque, nas histórias que nós contamos, ninguém pode ter pretensões de originalidade.⁸⁴

⁸¹ Saramago, 1999.

⁸² Reis, 1998: 87.

⁸³ Idem: 97.

⁸⁴ Ibidem.

Não é o livro que é relegado para segundo plano, ele é necessário porque veículo primordial e predilecto da voz do autor, que se sobrepõe com frequência à do narrador ou às das personagens, pondo nas suas cabeças e palavras as suas ideias, porque os livros serão, para Saramago, na sua essência, o lugar da memória:

O que eu quero é que se note nos meus livros que passou por este mundo (valha isso o que valer, atenção!) um homem que se chamou José Saramago. Quero que isso se saiba, na leitura dos meus livros; desejo que a leitura dos meus livros não seja a de uns quantos romances acrescentados à literatura, mas que neles se perceba o sinal de uma pessoa.⁸⁵

2.2. Borges e Saramago e a água da mesma fonte

O notável na obra de Herbert Quain, apesar da sua propalada inexistência, é a capacidade de influência que nela observamos: não só acompanha toda a jornada última de Ricardo Reis em Portugal, que a leva consigo quando decide seguir Fernando Pessoa para o cemitério dos Prazeres, apesar do tom depreciativo que, como leitor sempre interrupto, deixa escapar com denodada ênfase, como se permite dar origem a obras de dois autores que, efectivamente, se julgavam existentes. No primeiro caso, o mais evidente e antigo, encontramos o conto “Las ruinas circulares”, da autoria de Jorge Luis Borges, publicado primeiramente no volume intitulado *El jardín de senderos que se bifurcan*, em 1941 e integrado, posteriormente, em *Ficciones*, a partir de 1944. É Borges que nos diz ter sido extraído de um dos contos do último livro de Herbert Quain, *Statements* é o seu título e o do breve relato propiciador da narrativa de Borges é “The Rose of Yesterday”. O segundo caso é o da obra que aqui se analisa, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Parecerá forçada esta ilação e se dermos atenção ao que vai sendo escrito

⁸⁵ Ibidem: 98.

sobre o primeiro romance de Quain, as impressões de leitura de Reis, que nunca o chegam a ser, apenas uma sucessão de desistências que não impedem o destino final do livro, será, com alguma probabilidade, o óbolo que Reis pagará para o início de uma outra viagem, além do ano de 1936.

Do relato de Quain, Borges, di-lo em “Examen de la obra de Herbert Quain”, cometeu “la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares* (...)”. De “The Rose of Yesterday” nada se sabe, antes, sabe-se que é parte de uma obra que declara para breve o fim do leitor (pelo menos, o europeu) porque todos são escritores em potência. Por essa razão, o autor faz de *Statements* um recurso para os menos afortunados na busca de um bom argumento e fornece oito narrativas, prontas a usar, como o fará Borges, ingenuamente, saliente-se:

A fines de 1939 publicó *Statements*: acaso el más original de sus libros, sin duda el menos alabado y el más secreto. Quain solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. No hay europeo (razonaba) que no sea un escritor, en potencia o en acto. Afirmaba también que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención. Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrán de contentarse con simulacros. Para esos “imperfectos escritores”, cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno —no el mejor— insinúa dos argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado. Del tercero, *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*.⁸⁶

Em “Las ruinas circulares”, um mágico chega às ruínas e nos seus sonhos cria um homem que partirá mais tarde em busca de outras ruínas circulares, sem que saiba que não passa de um fantasma, julga-se um homem como os outros pois o seu criador impõe o esquecimento de todos os seus anos de aprendizagem. Só o fogo poderá delatar o que

⁸⁶ Borges, 1985: 153.

é e quando o criador ouve que nas terras do Norte há um homem que burla o fogo, que não se queima, teme que este seu filho perceba que não é mais do que a “proyección del sueño de otro hombre”⁸⁷. Diz o narrador que o fim desta sua cisma foi repentino: tal como sucedera noutras eras, o templo do criador fica cercado por chamas e o mágico, quando para elas caminhou, para pôr fim aos seus dias, “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.”⁸⁸

O Ano da Morte de Ricardo Reis junta um morto à sua criação, agora ser de papel, ficção de uma ficção que consigo traz o tal livro, obra de uma outra ficção. Estas figuras ficcionais ou duas vezes ficcionais escrevem, influenciam, como se vê com Quain: não sendo suficiente a preponderância que teve no conto de Borges, pode-se afirmar que há uma similaridade estrutural entre *The God of the Labyrinth* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, considerando mesmo muitos autores que a estrutura deste texto saramaguiano muito se aproxima do romance policial, o que não será de todo despreciando. Segundo Tzvetan Todorov, na definição do romance policial, estamos perante uma dualidade que é a de termos não uma mas duas histórias, a do crime e a da investigação, salientando a sua não simultaneidade, a primeira o tempo da acção, a segunda a da aprendizagem⁸⁹ que terá lugar nas páginas que medeiam entre a descoberta do crime e a revelação do culpado.

The God of the Labyrinth é uma novela policial com um plano que não desmerece do género:

Al cabo de siete años, me es imposible recuperar los pormenores de la acción; he aquí su plan; tal como ahora lo empobrece (tal como ahora lo purifica) mi olvido. Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas.⁹⁰

⁸⁷ Idem: 139.

⁸⁸ Ibidem: 140.

⁸⁹ “La première histoire, celle du crime, est terminée avant que ne commence la seconde. Mais que se passe-t-il dans la seconde? Peu de choses. Les personnages de cette seconde histoire, l’histoire de l’enquête, n’agissent pas, ils apprennent.” Todorov, 1971: 57.

⁹⁰ Borges, 1985: 150.

É este o livro de que Reis esquece a devolução, que o atraía pelo título e o desiludira nas diversas tentativas fracassadas de leitura⁹¹. Todavia, vislumbramos uma aproximação do romance saramaguiano ao plano do livro de Quain e tal é possível por também se conseguir entrever em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* algumas das características que Todorov apontou para o género: temos duas histórias, a da acção e a da aprendizagem, mas elas são, aqui coincidentes, a que conta e a que explica e isso conduz-nos, de novo, ao plano de Quain: o crime, a discussão e a solução. Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o crime não é pontual, antes se espraia pelas páginas em vagas que tanto passam por Portugal como por Espanha, Itália, França ou Alemanha, é produto dos meses de 1936 em que vive Reis; a lenta discussão reparte-se por dois planos, o do narrador, a maioria das vezes em diálogo com o leitor, e as conversas havidas entre Reis e Pessoa; a solução está nas últimas páginas, é a saída de cena de Reis. É esta aproximação ao plano de Quain que retira importância ao facto de já sabermos, desde o título, o que espera Ricardo Reis, porque esse não é o factor importante, é-o o olhar testemunhal que vai ter ao longo do romance, o confrontá-lo com o estado do Portugal a que retorna⁹². Se quisermos encontrar mais coincidências entre *The God of the Labyrinth* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, leiamos o que escreve Borges sobre a solução que diz estar presente no final da novela de Quain:

Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el detective.⁹³

Este comentário lança também a dúvida sobre a solução encontrada para *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o que levará o leitor a reler para que possa fazer valer a sua

⁹¹ “O tédio da viagem e a sugestão do título o tinham atraído, um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história de assassinio e investigação.” Saramago, 1984: 23.

⁹² “O projecto do romance é uma espécie de desafio de identidade que investe numa proposta clara: colocar face a face a alienação, a situação de crise e o projecto revolucionário.” Cerdeira, 1989: 167.

⁹³ Borges, 1985: 150

perspicácia. Em *The God of the Labyrinth*, o labirinto, segundo Ramos-Izquierdo, filia-se no mito do Minotauro e a relação com a novela de Quain faz-se na busca do herói que tomará o lugar de Teseu neste outro labirinto, que outro não pode ser que não o leitor, o que encontra o segundo caminho e faz valer a sua sagacidade:

Si en el título *The God of the Labyrinth* la mención del topos simbólico alude al mito del Minotauro y a su prisión y resulta obvio señalar al mito clásico como hipotexto primordial de texto de Quain. En la óptica de esta hipótesis urgiría precisar la identidad de ese dios de la novela con respecto a los personajes del mito. Si el Minotauro, según el mito, es un semi-dios por sus orígenes (hijo del toro blanco y de Pasífae) y Teseo, el héroe, me inclinaría por una identificación de la divinidad de la novela imaginaria con Dédalo, personaje creativo por excelencia, que fue el que construyó la armazón animal para la unión del toro y Pasífae y, sobre todo, el arquitecto del laberinto. Así pues, dentro de la novela, sería posiblemente el personaje intelectual y creativo; y en la hipótesis de la doble lectura de Nc, aquél que encuentra la solución del enigma: el avisado lector.⁹⁴

Ao também perspicaz leitor de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* pode suceder o mesmo que ao de *The God of the Labyrinth*, a inquietação que o preenche levá-lo-á a procurar uma outra solução que não a mera leitura do romance como um testemunho mais ou menos comprometido dos acontecimentos de 1936? Afinal, como já foi referido, ele é o único sobrevivente da história. Essa outra solução passa por um outro relevo a ser atribuído à personagem Fernando Pessoa.

Herbert Quain, de criatura passa a criador e influenciador, já havia subvertido a ordem com a determinante ascendência sobre o conto de Borges, também a tem sobre o romance de Saramago, o que ajuda a explicar porque é que, apesar da desilusão que a leitura lhe provoca, Ricardo Reis nem no momento da sua morte abandona o livro da biblioteca do Highland Brigade. Restará perceber de que enigma aliviará o mundo, a resposta não é dada por Ricardo Reis, mas não há quem lhe faça a pergunta, Fernando Pessoa, o narrador, ou outro. Estará relacionado com outro enigma, este deixado por

⁹⁴ Ramos-Izquierdo, 2006: 33.

Reis, o da possibilidade de grito de Adamastor que o libertasse da pedra que é? O caminho tem de ser feito pelo leitor e o desvendar a ele pertence.

Parte III

Pessoa no labirinto de Saramago

O labirinto não está somente no título do livro que Reis não consegue ler. Julgo que, provavelmente, será difícil quantificar os labirintos existentes em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: poderíamos começar com o das ruas de Lisboa e passar para o dos acontecimentos políticos que vão desfilando na obra, ou para um outro, o urdido em volta da literatura portuguesa, mas não só. E de tanto labirinto, escolha-se um, o de Saramago, alegado construtor e deus da sua obra. Para que cumpra a sua cabal função é necessário que haja quem o percorra e o eleito é Fernando Pessoa.

Que razão leva o autor a escolher um morto e como pode o mesmo morto desbravar o que, afinal, parece já ter toda a sinalética no devido lugar?

Poder-se-ia começar assim, com as palavras de Salman Rushdie em *Os Versículos Satânicos*:

«Para se nascer de novo», entoou Gibreel Farishta, caindo dos céus, «é preciso primeiro morrer. Ho ji! Ho ji! Para se poisar na terra acolhedora, é preciso primeiro voar. Tattaa! Takathun! Como tornar um dia a sorrir, sem se chorar primeiro? Como conquistar o amor da mais querida, meu senhor, sem um suspiro? Baba, se queres renascer...» Pouco antes da alvorada, numa manhã de Inverno, por alturas do Ano Novo, dois homens adultos, vivos, de carne e osso, caíram de uma grande altitude, vinte e nove mil e dois pés, em direcção ao canal da Mancha, sem o auxílio de asas ou pára-quadras, atravessando um céu límpido.⁹⁵

O que de estranho possa ter esta ocorrência, a da descida vertiginosa dos actores Gibreel Farishta e Saladin Chamcha após a explosão do avião em que seguiam para Londres, únicos sobreviventes do desastre, poderá equivaler ao que possa estar presente, já decorrido quase um quinto de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, quando Reis

⁹⁵ Rushdie, 1989: 15.

depara com o Fernando Pessoa morto no seu quarto no Hotel Bragança e não julga haver nesta situação qualquer «acontecimento irregular»:

é então que Ricardo Reis repara que por baixo da sua porta passa uma réstia luminosa, ter-se-ia esquecido, enfim, são coisas que podem acontecer a qualquer, meteu a chave na fechadura, abriu, sentado na sofá estava um homem, reconheceu-o imediatamente apesar de não o ver há tantos anos, e não pensou que fosse acontecimento irregular estar ali à sua espera Fernando Pessoa, disse Olá, embora duvidasse de que ele lhe responderia, nem sempre o absurdo respeita a lógica, mas o caso é que respondeu, disse Viva, e estendeu-lhe a mão, depois abraçaram-se. (79)

Estamos já no primeiro dia de 1936, o ano da morte de Ricardo Reis; há dois dias em Lisboa, em torna-viagem do Brasil, tivera já a oportunidade de visitar o jazigo 4371 do cemitério dos Prazeres, de D. Dionísia Seabra Pessoa, com outro nome inscrito,

Fernando Pessoa, com datas de nascimento e morte, e o vulto dourado duma urna dizendo, Estou aqui, e em voz alta Ricardo Reis repete, não sabendo que ouviu, Está aqui, é então que recomeça a chover. (40)

Estivera Reis, nas últimas horas, calcorreando as ruas de Lisboa, Rua do Alecrim, Chiado, Rua do Carmo, Rossio, para ver o relógio da estação central oficializar a passagem de ano, e depois de se recusar a entrar no novo ano numa viagem à roda do seu quarto do Hotel Bragança, pronunciou-se e decidiu, porque também ele, como Garrett, não quer ser menos do que um qualquer, seja ele, por exemplo, Xavier de Maistre⁹⁶:

⁹⁶ Apenas como nota para uma breve recordação: “Que viaje à roda do seu quarto quem está à beira dos Alpes, de Inverno, em Turim, que é quase tão frio como São Petersburgo – entende-se. Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta, o próprio Xavier de Maistre, que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal.” Garrett, 2001: 19.

Que estou eu para aqui a fazer, toda a gente a festejar e a divertir-se, em suas casas, nas ruas, nos bailes, nos teatros e nos cinemas, nos casinos, nos cabarés, ao menos que eu vá ao Rossio ver o relógio da estação central, o olho do tempo, o ciclope que não atira com pedregalhos mas com minutos e segundos, tão ásperos e pesados como eles, e que eu tenho de ir aguentando, como aguentamos todos nós, até que um último e todos somados me rebentem com as tábuas do barco, mas assim não, a olhar para o relógio, aqui, aqui sentado, sobre mim próprio dobrado, aqui sentado (74-75)

Este pronunciamento, aliás, tem muito do expresso por Garrett no seu protesto logo na página inicial de *Viagens na Minha Terra*, se aqui se há-de fazer crónica de tudo “quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar ou sentir”⁹⁷, também a crónica de 1936 estará presente em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

Regressemos à primeira aparição de Pessoa a Reis. Aquela naturalização do encontro entre uma ficção de uma ficção e um morto, este jogo entre realidade e insólito, são explicados por Miguel Koleff pela influência do realismo mágico da literatura latino-americana da segunda metade do século XX e que vem estabelecer uma linha distintiva na escrita saramaguiana em relação às obras anteriores:

A partir de 1994 [sic] con El año de la muerte de Ricardo Reis pero, sobre todo, dos años después, en 1986, con La balsa de piedra, José Saramago comienza a imantar por un estilo propio que es diferente del que se le había pautado por su asociación con el texto de 1980. También con origen latinoamericano, la nueva impronta a su ficción la da el realismo mágico y maravilloso que se extendió con el boom de la novela latinoamericana. Aunque fuera de las referencias temporo-espaciales que le resultan precisas (al modo del Macondo de García Márquez) la idea de una fusión entre lo real y lo insólito desafiando las categorías mismas de realidad y fantasía se conjugan en el diseño de un proyecto escritural con sello propio. Traer de la muerte a Fernando Pessoa en El año de la muerte de Ricardo Reis y hacerlo vivir en la realidad de la Lisboa durante la dictadura es tan real e insólito como suponer que la Península Ibérica podría desprenderse de Francia

⁹⁷ Idem: 19.

por una fractura en Los Pirineos y lanzarse al mar como una gigantesca balsa de piedra. El desafio estaba allí. Y daba tono a un contexto socio-político arraigado que se exponía a través de esa figura: el Alentejo, Lisboa, Mafra, etc.⁹⁸

Tomando por bom o pressuposto de Koleff, poder-se-á acrescentar que esta influência já está também presente em *Memorial do Convento*, com os poderes de Blimunda e, particularmente, com a metáfora que sustenta o voo da passarola. O que a presença deste insólito tomado como real provoca no leitor é a predisposição para uma leitura sempre em sentido polissémico de tudo o que se apresente nas páginas que se seguem, chamada de atenção necessária, não vá o leitor, desaproveitando a lição de Quain julgar que a sua solução primeira não possa ser errónea, esquecendo o jogo da ironia sempre presente. Rushdie ou Saramago, alertam então o leitor para a multiplicidade construtiva dos seus textos, diga-se dois actores que descem de uma altitude de quase nove mil metros, como pássaros chilreantes, ou diga-se criador e criatura, um morto o outro não existente, que se encontram num quarto de hotel de uma capital que se julga de império, podem não ser acontecimento irregular mas ambos os acontecimentos têm como fim o questionar toda a construção narrativa e o seu fim, como faz o narrador de *Os Versículos Satânicos*:

Eu sei a verdade, obviamente. Assisti a tudo. Em matéria de onnipresença e potência, não quero, por agora, afirmar quaisquer pretensões, mas espero convencê-los ao menos do seguinte: Chamcha ordenou e Farishta fez o que foi ordenado.

Qual deles operou o milagre?

De que tipo – angélico, satânico – era a canção de Farishta?

Quem sou eu?

Formulemos assim a questão: quem tem as melhores canções?⁹⁹

⁹⁸ Koleff, 2008: 23-24.

⁹⁹ Rushdie, 1989: 21.

Ou, transpondo as questões para Saramago, acerca do *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, mas considerando que elas já vêm de *Manual de Pintura e Caligrafia*, vemos colocadas outras questões, as que o autor julga pertinentes: “(...) o que é a verdade, quem é o outro?”¹⁰⁰

Retome-se, agora, a pergunta que se já se fez: porquê este situar Pessoa no labirinto de Saramago? Em primeiro lugar, é de esclarecer que a definição de labirinto, aqui, não está exclusivamente relacionada com o título da novela de Quain. Aliás, a referência primeira à morada do Minotauro, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, é anterior ao abrir das malas de Ricardo Reis e à descoberta do seu roubo involuntário:

Estas frontarias são a muralha que oculta a cidade, e o táxi segue ao longo delas, sem pressa, como se andasse à procura duma brecha, dum postigo, duma porta da traição, a entrada para o labirinto. (17-18)

Para definirmos “labirinto” lemos em *Dicionário dos Símbolos* as palavras emprestadas por Marcel Brion:

É um entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não têm saída e formando, por isso, becos, através dos quais se trata de descobrir o caminho que conduz ao centro dessa bizarra teia de aranha. A comparação com a teia de aranha não é, aliás, exacta, pois esta é simétrica e regular, enquanto que a própria essência do labirinto é circunscrever no menor espaço possível o mais complexo emaranhamento de veredas e retardar assim a chegada do viajante ao centro que ele quer atingir.¹⁰¹

Novo empréstimo, agora de Mircea Éliade, esclarece-nos que “Os rituais labirínticos (...) têm justamente por objectivo ensinar ao neófito, no próprio decurso da

¹⁰⁰ Reis, 1998: 46.

¹⁰¹ Chevalier, Gheerbrant, 1994: 395.

sua vida na terra, a maneira de penetrar, sem se perder, nos territórios da morte (que é a porta duma outra vida).”¹⁰²

Trazer Pessoa para o labirinto pode revestir, então um carácter aparentemente antagónico: se, por um lado, o emaranhamento das veredas objectiva a demora para quem nelas se aventura, por outro, os rituais a que o labirinto obriga são lição para um percurso a fazer nos territórios da morte. O senão que se levanta é que Pessoa já teve o seu próprio decurso de vida na terra, já está morto, e Reis nunca esteve vivo, o que nos adentra no jogo de não existência, que os envolve e a mais um livro, *The God of the Labyrinth*: “Mas aquilo que me fascinou foi introduzir um jogo de não existência – o Fernando Pessoa que já não existe. O Ricardo Reis que não tem qualquer espécie de existência, um livro que não existe... e no entanto entra na história.”¹⁰³

Dizer que Pessoa está no labirinto de Saramago pressupõe atribuir ao autor do romance o papel de Dédalo, o construtor deste espaço que reserva um minotauro que pode muito bem ser a representação dos acontecimentos daquele ano final de Ricardo Reis. Pode uma primeira leitura configurar que o pretense Teseu seria o protagonista da narrativa, mas considero que, mais do que Ricardo Reis, é Fernando Pessoa que irá ser posto à prova. Por outras palavras, para ambos parece estar destinado um labirinto e cada um o percorrerá, encontrando uma saída comum, a morte, que o não é porque é onde já antes se encontravam. Reis é o espectador do espectáculo do mundo, que eclode como o ovo da serpente, e a partir do seu olhar vamos elaborando uma panorâmica, muitas vezes à beira do rio, do tempo histórico, dos acontecimentos políticos. Pessoa parece destinado, por vezes, a um papel quase de títere nas mãos do autor, um constructo autoral para justificar uma visão dos acontecimentos, que é a de Saramago. No final, porém, quem unicamente dele poderá sair, como antes se citou, é o leitor, como único e real sobrevivente, talvez porque, como expõe Grossegese, realça o compromisso com a “«história», entendida como experiência histórica concreta, que não deve ser decifrada como se fosse um texto (acabado), mas vivida em carne e osso.”¹⁰⁴ Pessoa não sai porque este já não é o seu labirinto, o seu tempo; Reis também não porque, apesar de um movimento que se vai deixando perceber, em direcção a uma

¹⁰² Idem: 396.

¹⁰³ Saramago, in *Expresso*: 24/11/1984.

¹⁰⁴ Grossegese, 2003: 121.

tomada de consciência quando confrontado com o espectáculo do mundo, esse mesmo movimento não é concluído e o caminho para a saída do labirinto não é percorrido, apesar do esboço de vontade representado nas lágrimas, porém absurdas, que verte pelos que sofrem o bombardeamento na revolta dos marinheiros:

entra em casa, atira-se para cima da cama desfeita, escondeu os olhos
com o antebraço para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta
revolta não foi sua (411)

Acrescenta Grossegese o que considera ser a viabilidade para uma saída com êxito: “O caminho para sair do labirinto corresponde à despetrificação do sujeito. Este termo designa, metaforicamente, a mudança do estado passivo do observador, afastado da vida comum e das questões da sociedade, para um estado activo, portanto vivo.”¹⁰⁵ Apesar de Grossegese considerar que este caminho é iniciado, que chega a surgir um Reis antítese do heterónimo pessoano, ele nunca será concluído e Reis conforma-se com o ser uma criação de Pessoa.

3.1. Esta Lisboa que se revisita

Fernando Pessoa faleceu Stop Parto para Glasgow Stop (80)

Isto telegrafia o engenheiro naval Álvaro de Campos e, recebido o telegrama, Reis decide regressar, sentiu que era uma espécie de dever. Apesar do tom categórico e da espécie de satisfação maligna que Pessoa entrevê nas palavras de Campos¹⁰⁶, não é de todo inegável que já tivesse partido para a Escócia, aliás escrevera antes que o contentava

¹⁰⁵ Grossegese, 2003: 123-124.

¹⁰⁶ “É muito interessante e tom da comunicação, é o Álvaro de Campos por uma pena, mesmo em tão poucas palavras nota-se uma espécie de satisfação maligna, quase diria um sorriso, no fundo da sua pessoa o Álvaro é assim,” Saramago, 1984: 80-81.

ver “Pequeno, negro e claro, um pacote entrando. / Vem muito longe, nítido, clássico à sua maneira.”¹⁰⁷ e esse longe pode muito bem ser vinte anos, os que vão da escrita de “Ode Marítima” à chegada do Highland Brigade a Lisboa.

Abandone-se a especulação sobre Álvaro de Campos e as suas hipotéticas partidas e regressos e voltemos a Reis que, este sim, está de regresso a Portugal e revisita Lisboa e é o seu olhar que ajuda a reconstruir a capital, porque é um olhar de reconhecimento, não o de a diário, que já pouco vê e nunca revê, nem, tão pouco, o da total novidade, que é o de quem aporta pela primeira vez: “O olhar de Ricardo Reis em relação a Lisboa é o olhar que volta, que está de volta. Não se confunde, pois, com o olhar cotidiano e muito menos com o surpreso olhar estrangeiro.”¹⁰⁸ Aproxima-se da cidade por mar num dia de Inverno, rigoroso, dir-se-ia, e a primeira imagem tida nesta revisitação de muitos anos de ausência é a de uma

urbe rasa sobre colinas, como se só de casas térreas construída, por acaso além um zimbório alto, uma empena mais esforçada, um vulto que parece ruína de castelo (12)

Ao longo das suas frontarias como muralhas, procura-se o que escondem, a porta da traição, a entrada para o labirinto, atributos de movimentos antagónicos, de saída e de aproximação, criação de uma “supra-realidade” polifónica, multi-especular, que se estende, se aprofunda. Parece ser esta duplicidade relacional o que vão mostrar os meses finais de vida de Ricardo Reis em Lisboa, um jogo sempre presente entre atracção e rejeição. Poder-se-ia apontar uma relação entre este regresso de Reis e os inúmeros de Álvaro de Campos nos dois “Lisbon Revisited”, embora se possa optar pelo de 1926 como mais credível para esta vizinhança, como salienta David Frier, até porque, se tivermos em conta a tradição biográfica de Reis, a conhecida ao tempo da escrita de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, este céu azul de Lisboa não foi o da sua infância: “Visto dentro de este contexto, Reis ya no nos parece un caso singular, aunque el dolor que siente en esta obra también es parecido al de otro heterónimo pessoano, Álvaro de

¹⁰⁷ Pessoa, 1980: 162.

¹⁰⁸ Margato, 2016: 47.

Campos, em su «Lisbon Revisited (1926)».”¹⁰⁹ Este descartar do poema homónimo de 1923 não impede, todavia, que se possam estabelecer algumas linhas coincidentes entre este sujeito (o do poema) que busca o isolamento e um Reis saramaguiano que também o quer, a partir de dado momento, mas sem a grita do primeiro poema de Campos, quase não saindo da casa do Alto de Santa Catarina, num abandono de si mesmo:

Ricardo Reis, um dia que está dormitando, na entre manhã, cedíssimo para os seus novos hábitos de indolência, ouve salvarem os navios de guerra no Tejo, vinte e um espaçados e solenes tiros que faziam vibrar as vidraças, julgou que era a nova guerra que começava, mas depois lembrou-se de notícias que lera no dia anterior, este é o Dez de Junho, a Festa da Raça, para recordação dos nossos maiores e consagração destes que somos, em tamanho e número, às tarefas do futuro. Meio sonolento consultou as suas energias, se as teria suficientes para de golpe se levantar dos lençóis murchos, abrir de par em par as janelas para que pudessem entrar sem peias os últimos ecos da salva e heroicamente espavorissem as sombras da casa, os bolores escondidos, o cheiro insidioso do mofo (350-351)

E extrema esta sua vontade de nada numa tirada na linha do que mais depressivo possa existir na poesia de Camilo Pessanha:

de tudo o que lhe apetecia era ficar deitado, no morno dos cobertores, deixando crescer a barba, tornar se musgo, (240)¹¹⁰

À passagem de Reis não se fecharam “todas as portas abstractas e necessárias”¹¹¹ nem se “correram cortinas por dentro”, porque Lisboa é já uma cidade

¹⁰⁹ Frier, 2004: 120.

¹¹⁰ A lembrar, claramente, a quadra “Inscrição”, de Pessanha: Eu vi a luz em um país perdido. / A minha alma é lânguida e inerme. / Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído! / No chão sumir-se, como faz um verme...

¹¹¹ Esta citação e as seguintes, neste parágrafo, salvo indicação em contrário, são de “Lisbon Revisited (1926)”.

fechada, com os números de porta escondidos, uma cidade que não acordou nem para a “vida para que tinha adormecido”. É uma Lisboa deambulada na inutilidade deste transeunte que caminha para se sentir “estrangeiro aqui como em toda a parte”, que tem consigo “um fantasma [que realça sempre não o ser] a errar em sala de recordações.” É, por fim, uma cidade que obriga o protagonista a sentir-se “uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim”, como um mágico em ruínas circulares.¹¹² Tal como Campos, também Reis revê Lisboa, uma cidade que, como antes mencionado, não perdeu como a da sua infância por o não ter sido, mas que o está, perdida, uma cidade sombra que, metonimicamente, tomando o todo pela parte que é Reis, “entra na noite como um rastro de barco se perde / Na água que deixa de se ouvir...”. Mas nesta revisitação pouco participa Fernando Pessoa, para ele está guardado outro caminho e o espectáculo do mundo está aí para ser assistido (e compreendido?).

3.2. O espectáculo do mundo

Diz Manuela Parreira da Silva que Ricardo Reis foi “concebido numa entreacção com os outros” [heterónimos] e é “o contraponto do desregramento de Campos”¹¹³, o poeta do comedimento e da ordenação, o que “dentro do universo pessoano, é, porventura (...) o que exige a Pessoa um maior distanciamento e um maior poder de despersonalização.”¹¹⁴, o que é reconhecido por Mário de Sá-Carneiro, que “considera as odes de Reis «admiráveis», «uma maravilha de impessoalidade» (...).”¹¹⁵. Esta espécie de «pagão» transfere a sua impessoalidade para a sua relação com o mundo moderno onde se sente exilado, como explicita José Augusto Seabra¹¹⁶, traduzindo a sua poesia, acima de tudo, uma “(...) sabedoria da inanidade e da aceitação de tudo, através de uma indiferença, matizada e de um discreto hedonismo, perante um mundo decadente e

¹¹² A personagem criada por Borges para “Las ruinas circulares”.

¹¹³ Silva, 2014: 720.

¹¹⁴ Idem: 719.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ “Mas, acima de tudo, Ricardo Reis é, por temperamento, um esteta, uma espécie de «pagão» que se sente «exilado» no mundo moderno.” Seabra, 1988: 164.

hostil (...) ¹¹⁷. É com este Reis que Saramago se defronta, com a sua máscara pessoana e o que o faz enfrentar é o desmascaramento, a queda dos “(...) fragmentos de ser com que Fernando Pessoa o tecera enquanto poema e biografia inventada.” ¹¹⁸. O que pretende é levá-lo de uma margem a outra do rio, seja ele o Tejo, o Douro ou o da aldeia. O Ricardo Reis que chega a Lisboa tem a máscara inteira que, em parte da obra, tem o suporte do autor para que se mantenha intacta, se a relativa intangibilidade da personagem resiste muito se deve à necessidade autoral de conceber um veículo que conduza o espectador até o que foi o espectáculo do mundo no ano de 1936, restava saber como apresentá-lo. Num romance em que o intertexto ganha uma dimensão desmesurada e em que não tenta esconder-se, antes faz tenção de se manifestar, porque como reivindica Saramago, os seus “(...) romances apresentam-se com as costuras à vista.” ¹¹⁹, este Reis que (re)conhece Lisboa por ela transporta a impassibilidade com que Pessoa o revestiu para mais objectivo se mostrar o olhar crítico que vai na sua esteira, seja o do narrador ou o do leitor. Também a sua estrutura mostra que não foram esquecidas as lições de um passado narrativo que tão bem retratara a sociedade portuguesa. Refiro-me à obra de Eça de Queirós e, em particular a *Os Maias*. Subintitulou Eça este seu romance *Episódios da Vida Romântica*, não foi tão longe Saramago neste *Ano da Morte de Ricardo Reis*, mas não necessitou de subtítulo para apresentar uma estrutura em que abundam episódios que, tal como sucede no livro de Eça, se podem independentizar e mostrar, à análise que deles se pretenda fazer, uma face do que foi a sociedade portuguesa dos anos trinta do século XX. Escolheram-se dois desses episódios, não todos (a exaustividade não era o objectivo, antes a significância, muitos se abandonaram, porventura tão ou mais significativos que os eleitos: a passagem de ano, o funeral na Mouraria, o Carnaval, o interrogatório na Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, o simulacro de ataque aéreo, o comício no Campo Pequeno, a revolta dos marinheiros), dos que podem alardear essa autonomia e procurar-se-á compreender que faz Ricardo Reis neles. Porventura, será abusivo estabelecer esta relação entre o texto queirosiano e o saramaguiano, mas não deixa de ser tentador fazê-lo para ajudar a perceber até como se mantém, cem anos depois, uma

¹¹⁷ Idem: 165.

¹¹⁸ Cerdeira, 2000: 273.

¹¹⁹ Reis, 1998: 102.

matriz narrativa, com diferenças significativas, no entanto, face ao “modelo realista” e ao “romance histórico” oitocentista.

O que pretende o autor com este colocar no palco do mundo a sua criação de outra criatura nascida? Como repetiu até à exaustão, o fim primeiro é a percepção da reacção tida por esta anteface que Reis representa, o que importa é, diz Teresa Cristina Cerdeira, “(...) o crescimento do personagem, que se afasta pouco a pouco da máscara pessoana, que não escolhera, em direcção a um modelo próprio, ao ver-se lançado no espectáculo do mundo.”¹²⁰ É possível esta acepção, até certo momento, até que Reis decide acompanhar Pessoa aos Prazeres, para retomar um caminho iniciado com e por Pessoa e com ele findado. É uma opção que o não é, a escolha não está entre acompanhar Pessoa ou permanecer, por exemplo, ao lado de Lídia e do seu filho, que não sobreviverá muitos anos, a guerra colonial iniciada nos anos sessenta o fará fazer num plaino abandonado:

Lembra-se de que Lídia está grávida, de um menino, segundo ela de cada vez afirma, e esse menino crescerá e irá para as guerras que se preparam, ainda E cedo para as de hoje, mas outras se preparam, repito, há sempre um depois para a guerra seguinte, façamos a contas. virá ao mundo lá para Março do ano que vem, se lhe pusermos a idade aproximada em que à guerra se vai vinte e três, vinte e quatro anos, que guerra teremos nó: em mil novecentos e sessenta e um, e onde, e porquê, em que abandonados plainos, com os olhos da imaginação mas não sua, vê-o Ricardo Reis de balas traspassado, moreno e pálido como é seu pai, menino só da sua mãe porque o mesmo pai o não perfilhará.¹²¹

Como se poderia julgar, a segunda hipótese, a de ficar com Lídia, nunca é aventada por Reis, até porque ela nem lhe pede que perfilhe a criança; a renúncia e o partir com Pessoa significa uma não vida da personagem porque se Pessoa, no romance apenas, passe o paradoxo, tem vida como morto junto de Reis, este também a não tem

¹²⁰ Cerdeira, 1989: 136.

¹²¹ Saramago, 1984: 390.

sem a presença do seu criador primeiro, é a sua morte, a de Pessoa, o que dá vida a Reis e, paradoxalmente, o desaparecimento de Pessoa é o de ambos.

Se houvesse o que o pudesse fazer desistir de acompanhar o seu criador seriam as figuras femininas do romance, mas Marcenda pouca existência tem, está reclusa na sua incapacidade de reacção e na quase servil aceitação, e Lídia está imersa num misto de dor, revolta e impotência, grávida e com o irmão morto. Assim, Reis decide acompanhar Pessoa num fechamento de um círculo que tão cedo não se abrirá (a terra espera, são as palavras finais), encerramento que havia sido adiado por nove meses, o fim de um ciclo, como logo explicara Pessoa no seu primeiro encontro com a sua criação:

Contas certas, no geral e em média, são nove meses, tantos quantos os que andámos na barriga das nossas mães, acho que é por uma questão de equilíbrio, antes de nascermos ainda não nos podem ver mas todos os dias pensam em nós, depois de morrermos deixam de poder ver-nos e todos os dias nos vão esquecendo um pouco, salvo casos excepcionais nove meses é quanto basta para o total olvido, (80)

Passados os nove meses a que Pessoa teve direito, ambos partem. E a tudo isto resiste Álvaro de Campos, até ver, e a crer nas parcas palavras telegrafadas, em Glasgow.¹²²

3.2.1. O bodo d'O Século

Recém-chegado a Lisboa, Reis deambula pelas suas ruas, mais atento às imagens sinestésicas que cria do que ao que o rodeia,

¹²² Na verdade, nem Campos resiste, a morte chegar-lhe-á nas palavras de Antonio Tabucchi, em 1995, em *Os Últimos Três Dias de Fernando Pessoa*.

Vai Ricardo Reis descendo a rua, sem nenhuma pressa, fazendo do guarda-chuva bengala, com a ponteira dele bate as pedras do passeio, em conjunção com o pé do mesmo lado, é um som preciso, muito nítido e claro, sem eco, mas de certa maneira líquido, se não é absurda a palavra, dizermos que é líquido, ou assim parece, o choque do ferro e do calcário, com estes pensamentos pueris se distrai (67)

de modo que se crê só nessas ruas até que o surpreende uma multidão, próxima da miséria pelo que se descreve, que põe fim ao seu sossego. Toda esta gente se dirige para junto de um palácio, sede do jornal *O Século*, é lá que irá ser distribuído o budo que este periódico oferece. Na amálgama de pobres que é aquele ajuntamento em largo tão pequeno para tamanha gente, mais de mil, como informa um polícia ali de serviço para manter a ordem, Reis flui, movido por uma curiosidade que se poderia dizer muito próxima da apatia, não mais. Todos deixam passar aquele senhor bem vestido¹²³, logo se percebe que não é, naquele momento, aquele o seu lugar:

Ricardo Reis aproxima-se, pede licença para passar, quem à frente dele está faz um movimento de recusa, vai-se voltar e dizer, por exemplo, Estás com pressa, viesses mais cedo, mas dá com um senhor bem-posto, sem boina nem boné, de gabardina clara, camisa branca e gravata, é quanto basta para que lhe dê logo passagem, e não se contenta com isso, bate nas costas do da frente, Deixa passar este senhor, e o outro faz o mesmo (68)

A autoridade que controla a multidão também o percebe e, solícita, o esclarece sobre o que se passa:

¹²³ “um senhor bem-posto, sem boina nem boné, de gabardina clara, camisa branca e gravata, é quanto basta para que lhe dê logo passagem”. Saramago, 1984: 68.

Que ajuntamento é este, senhor guarda, e o agente de autoridade responde com deferência, vê-se logo que o perguntador está aqui por um acaso, É o bodo do Século, Mas é uma multidão, Saiba vossa senhoria que se calculam em mais de mil os contemplados, Tudo gente pobre, Sim senhor, tudo gente pobre, dos pátios e barracas, Tantos, E não estão aqui todos, Claro, mas assim todos juntos, ao bodo, faz impressão (69)

O diálogo estabelecido entre Reis e o polícia é esclarecedor quanto à razão de ali, e noutros locais, se juntar tanta gente na esperança de que daquela distribuição caritativa lhe calhe algo em sorte. É pelos jornais que Reis afere o espectáculo do mundo a que assiste e sobre o que vê não encontrara, até agora, leituras que o validassem. Pode-se dizer que este é o primeiro momento desarmónico com a imagem do país que é transmitida pela imprensa que Reis ainda há pouco começou a ler. Apesar disso, não é suficiente para abalar a sua fé nas leituras que já fez e nas que irá fazer, que serão, por sua vez e quase sempre, o seu guia para ler o mundo. Depois de esclarecido pelo polícia, abandona o local, nada mais há para ver ali, pára, no entanto, um pouco mais acima, na antiga Calçada dos Caetanos, agora Rua João Pereira da Rosa, para avaliar a multidão que o experiente olho policial tão bem determinara:

Ricardo Reis subiu a rampa da Calçada dos Caetanos, dali podia apreciar o ajuntamento quase à vol d'oiseau, voando baixo o pássaro, mais de mil, o polícia calculara bem, terra riquíssima em pobres, queira Deus que nunca se extinga a caridade para que não venha a acabar-se a pobreza, esta gente de xale e lenço, de surrobecos remendados, de cotins com fundilhos doutro pano, de alpargatas, tantos descalços, e sendo as cores tão diversas, todas juntas fazem uma nódoa parda, negra, de lodo mal cheiroso, como a vasa do Caís do Sodré. (70)

É deste ponto elevado sobre o gentio que se acotovela no largo fronteiro ao edifício do jornal, e que lhe permite confirmar a estimativa dos pobres presentes, que nos chegam as primeiras notas dissonantes entre os dois Reis, o pessoano e o saramaguiano, mesmo que não tenhamos a certeza até onde vai, neste excerto a voz da

personagem e entra em cena a do narrador, se a ironia da terra riquíssima em pobres é o que pensa a personagem, um pouco incomodado com o que vê, ou se já estamos a ouvir o narrador sobre o que ainda espera a multidão; e deste é certamente a violenta imagem fornecida pela tonalidade uniforme, pardacenta, de toda a miséria avistada, numa negação das leis da física que postulam que a junção de todas as cores do espectro é o branco e não a nódoa parda, negra que se apresenta. Não se pode deixar de mencionar, também, apesar de ter ocorrido enquanto Reis passava por entre a multidão, uma outra mostra de incómodo, inconsciente, certamente, que é o facto de ter chegado ao pequeno largo fronteiro ao palácio a suster a respiração:

a multidão alarga-se, mais folgada, pela meia-laranja que com ele entesta, respira-se melhor, só agora Ricardo Reis deu por que vinha a reter a respiração para não sentir o mau cheiro, ainda há quem diga que os pretos fedem, o cheiro do preto é um cheiro de animal selvagem, não este odor de cebola, alho e suor recozido, de roupas raro mudadas, de corpos sem banho ou só no dia de ir ao médico, qualquer pituitária medianamente delicada se teria ofendido na provação deste trânsito. (69)

A comparação está feita, com um certo sabor anacrónico e uma notória intenção de cotejar um preconceito racial arreigado na sociedade dos anos trinta do século passado e uma condição social com que Reis entra em contacto pela primeira vez. De um lado, o incómodo, porque longínquo e estranho, do diferente, selvagem «cheiro do preto», do outro lado o desconforto porque abriu os olhos e as narinas para uma realidade mais do que próxima que rodeia a personagem, que a ignora no seu jogo de sons virados para dentro que é o bater da ponteira do guarda-chuva na pedra da calçada.

Se recuarmos um pouco no texto, há duas referências intertextuais merecedoras de atenção, são a da Arábia Feliz e a do cisne de Lohengrin. A primeira quer pontuar, pelo seu valor antitético, a diferença entre quem dá e quem recebe, agrupando todos numa imagem de riqueza e generosidade que não corresponde ao que vive aquela gente que se amontoa à porta do palácio. Já a comparação entre a passagem de Reis na multidão e o avanço do cisne de Lohengrin nas águas do Mar Negro, remete,

nitidamente, para o distanciamento social entre Reis e quem o rodeia, a grande diferença é que Reis, ao contrário de Lohengrin não disponibiliza a sua ajuda (também o não esperava nenhuma filha de duque órfã) nem põe como condição o desconhecimento do seu nome. A observação quase à *vol d’oiseau* da multidão encerra este distanciamento entre Reis e quem o rodeia, iniciado muito antes, quando

de repente se apercebe, ele, dos seus próprios passos, como se desde que saiu do hotel não tivesse encontrado viva alma, e isto mesmo juraria, em consciência. (67)

3.2.2. A ida a Fátima

Amanhã vou a Fátima. Ela julgou ter percebido mal, perguntou, Vai aonde, A Fátima, Pensava que não fosse dessas ideias de igreja, Vou por curiosidade, Eu nunca lá fui, na minha família somos pouco de crenças, É para admirar, queria Ricardo Reis dizer que pessoas de classe popular são próprias para terem tais devoções, e Lídia não respondeu sim nem não, (304)

A decisão de Reis parece repentina, a Lídia, e desajustada da imagem que havia criado do senhor doutor. A Lídia e ao leitor. Este é, provavelmente, o episódio que denota uma maior artificialidade na relação que estabelece com o resto da obra. A razão apontada por Reis para esta viagem, aqui neste excerto, é a curiosidade; a verdadeira em que julga acreditar é a de tentar encontrar Marcenda no meio de imensa multidão, é um bode dos pobres multiplicado por duzentos, segundo relatarão os jornais. Marcenda, já o sabemos, irá, não porque a sua fé seja suficiente para acreditar numa cura para a paralisia do seu braço esquerdo, estará em Fátima porque essa é a vontade de seu pai, que quer incluir no périplo que a jovem há-de fazer o espaço do sagrado e a concomitante possibilidade da intervenção divina, esgotados que foram os caminhos da ciência que percorreu em busca do restabelecimento da normalidade, no seu braço e na sua vida, em Coimbra e em Lisboa.

Voltemos a Ricardo Reis. O que o leva a fazer esta viagem: a curiosidade sobre um acontecimento ainda irrelevante quando partiu para o Brasil em 1919, a tentativa de reencontro com Marcenda? Qualquer das razões parece pouco razoável. A personagem criada não prima pela imersão nas águas do rio, seja ele qual for, o seu lugar continua a ser a margem, ele que é, não desmerecendo da criação pessoana, um pagão fora de toda a problemática católica. E o procurar Marcenda? Desde o primeiro encontro a sós, no Alto de Santa Catarina que Marcenda coloca a hipótese de ir a Fátima, que cresce como última linha para a sua cura, repeti-lo-á quando se encontrarem em casa de Reis e escrevê-lo-á em duas cartas, uma delas a derradeira em que anuncia a Reis a sua decisão, a de que

nunca mais nos tornaremos a ver, mas acredite em mim, ficará para sempre na minha lembrança por muitos anos que viva, (295)

A reacção de Reis é, num primeiro momento, de imenso desconsolo, não crê no que lê, sente o chão fugir-lhe debaixo dos pés, esqueça-se a imagem gasta; no entanto, e como antes ficou explicado, ao próprio Reis a sua reacção parecera deveras encenada, com uma artificialidade pouco discreta:

a si mesmo pergunta se este desgosto não será representação sua, movimento teatral, se em verdade alguma vez acreditou que amasse Marcenda, se no seu íntimo obscuro queria, de facto, casar com ela, e para quê, ou se não será tudo isto banal efeito da solidão, (296)

Com esta perspectiva, mais se acentua a ideia de que José Saramago tinha de arranjar maneira de levar Ricardo Reis até Fátima, tinha de concretizar esta viagem, de pôr a sua personagem a observar aquela peregrinação. Cumpriam-se dezanove anos dos acontecimentos da Cova de Iria, que já estavam validados pela opinião pública, que acudia às suas celebrações em número crescente, e gozavam dos favores do poder político, em convivência com a estrutura religiosa. Com Reis no meio daquela mole de

peregrinos, e apesar da busca que faz por uma Marcenda que nunca saberemos se terá ido a Fátima, o que ganha alforria na narrativa é a postura testemunhal da personagem, novamente, sempre acompanhada das observações críticas do narrador. Mais uma vez, a voz de quem narra serve-se da presença da personagem naquele espaço, que não parece muito inclinada para leituras eivadas de subjectivismo do que vê, apenas observa, para o tom crítico está lá a voz narradora.

Comecemos então, nesta presença em Fátima, pelo modo como se posiciona esta personagem perante o que vai observando. Não tendo, desta vez, possibilidade de usufruir de um salvo-conduto que o distinga no meio da multidão, como se passou aquando do bodo aos pobres, em frente da sede do jornal *O Século*, Reis imagina o que seria ter o privilégio de que Baltazar e Blimunda usufruíram na sua viagem na passarola em *Memorial do Convento*, a visão em *vol d'oiseau* sobre toda aquela multidão que enche o terreiro das aparições:

Ricardo Reis junta-se ao fluxo dos peregrinos, põe-se a imaginar como será um tal espectáculo visto do céu, os formigueiros de gente avançando de todos os pontos cardiais e colaterais, como uma enorme estrela, este pensamento fê-lo levantar os olhos, ou fora o barulho de um motor que o levara a pensar em alturas e visões superiores. Lá em cima, traçando um vasto círculo, um avião lançava prospectos, seriam orações para entoar em coro, seriam recados de Deus Nosso Senhor, (...) e os peregrinos estão de nariz no ar, lançam mãos ansiosas aos prospectos brancos, amarelos, verdes, azuis, talvez ali se indique o itinerário para as portas do paraíso, muitos destes homens e mulheres ficam com os prospectos na mão e não sabem o que fazer deles, são os analfabetos, em grande maioria neste místico ajuntamento, um homem vestido de sarrubeco pergunta a Ricardo Reis, achou-lhe ar de quem sabe ler, Que é que diz aqui, ó senhor, e Ricardo Reis responde, é um anúncio do Bovril, (312-313)

É, outra vez, a neutralidade de quem observa que vai acrescentar dimensão crítica ao que é observado, passamos de um desejo de perspectiva num patamar sobreelevado para um espaço ao rés da gente, que permite conhecer aquela multidão

aturdida por uma ânsia religiosa, que a julga passível de lhe dar as respostas que não encontra; passamos depois para a descrição de uma grosseira estratégia comercial que mistura este anelo do divino com as necessidades básicas de uma população que as não tem satisfeitas e que o poderiam ser, diz-nos a ironia narradora, com uns singelos frascos de um extracto de carne de vaca, o que quer que isso seja, o Bovril. Aliás, esta referência não é a primeira, numa outra passagem este presumível tempero surge: é um mês antes desta peregrinação reisiana a Fátima e serve de pretexto para uma das mais sarcásticas arremetidas contra o Estado Novo presentes no romance. Fala-se de novos bodos em tempo de Páscoa, o que é aproveitado pelo narrador para uma crítica desapiedada a um poder mais preocupado com a repressão dos seus críticos do que com a generalizada miséria que grassava pelo país:

Lesse o governo com atenção suficiente os jornais sobre os quais todas as manhãs, tardes e madrugadas mandou passar zelosos olhares, peneirando outros conselhos e opiniões, e veria quão fácil é resolver o problema da fome portuguesa, tanto a aguda como a crónica, a solução está aqui, no Bovril, um frasco de Bovril a cada português, para as famílias numerosas o garrafão de cinco litros, prato único, alimento universal, pancresto remédio, (263)

Esta estada em Fátima multiplica-se em exemplos que denotam este ponto de vista irónico do narrador, desde a descrição das instalações hospitalares até ao espaço que, devendo ser dedicado ao sagrado, se profaniza com os negócios terrenos, num aproveitamento consciente da credence desta multidão necessitada. São os cauteleiros, os vendedores de têxteis, os desempregados, por fim a palavra é usada, são os vendilhões, o que evoca, inexoravelmente a *Bíblia* e a expulsão dos vendilhões do templo por Jesus. Segundo os relatos do Novo Testamento, nos evangelhos de Mateus e de João, a actuação de Jesus tem por objectivo o libertar a casa de Deus do negócio¹²⁴, que ela se não torne num antro de ladrões¹²⁵. Para tal não se coíbe, por primeira e única vez, de recorrer à violência física para escorraçar cambistas e vendedores de animais,

¹²⁴ Lourenço, 2016: 329.

¹²⁵ Idem: 127.

actividades alheias às práticas queridas para aquela casa. É inevitável o encontro intertextual da *Bíblia* com *O Ano da Morte de Ricardo Reis* só que, nesta ida a Fátima, o que se vê é que é a própria religião que alimenta, através da sua diversa simbologia, todo este exército de oportunismo descrito, é um templo que a si mesmo se corrói, que assim ofende quem nele crê, que perturba os que nele procuram salvação:

e agora são os cauteleiros apregoando os números da sorte, com tanta algazarra que não nos admiremos que as rezas suspendam o voo a meio caminho do céu, há quem interrompa o padre-nosso para palpar o três mil seiscentos e noventa e quatro, e segurando o terço na mão distraída apalpa a cautela como se lhe estivesse a calcular o peso e a promessa, desatou do lenço os escudos requeridos, e torna à oração no ponto em que a interrompera, o pão nosso de cada dia nos dai hoje, com mais esperança. (...) Mas o pior de tudo, porque ofende a paz das almas e perturba a quietude do lugar, são os vendilhões, pois são muitos e muitas, livre-se Ricardo Reis de passar por ali, que num ápice lhe meterão à cara, em insuportável gritaria, Olhe que é barato, olhe que foi benzido, a imagem de Nossa Senhora em bandejas, em esculturas, e os rosários são aos molhos, e os crucifixos às grosas, e as medalhinhas aos milheiros, os corações de Jesus e os ardentes de Maria, as últimas ceias, os nascimentos, as verónicas, e, sempre que a cronologia o permite, os três pastorinhos de mãos postas e joelhos pé-terra, um deles é rapaz mas não consta do registo hagiológico nem do processo de beatificação que alguma vez se tenha atrevido a levantar as saias às raparigas. (316-317)

O clímax de toda aquela manifestação de crença e religiosidade está no momento da saída da imagem da Virgem Nossa Senhora da capelinha onde a guardam, os olhares prendem-se naquela pequena figura, os cânticos que têm vindo a ser entoados, por rudimentares que sejam, suspendem-se, quase se pode julgar que toda a respiração se ausentou de todos aqueles corpos:

de súbito faz-se um grande silêncio, está a sair a imagem da capelinha das aparições, arrepiam-se as carnes e o cabelo da multidão, o sobrenatural veio e soprou sobre duzentas mil cabeças, alguma coisa vai ter de acontecer. (318)

De novo são convocados Camões e *Os Lusíadas* naquele arrepiar de carnes e cabelo, obra e autor são um fio que percorre todo o romance. Camões não se limita a ser um guia e farol para Fernando Pessoa personagem de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o mesmo Saramago dele se serve, porventura um modo de se abalançar a termos comparativos que nunca pronunciará. Aproximar este êxtase religioso provocado pela presença daquela pequena imagem de madeira da visão do gigante Adamastor é o fecho de uma leitura que se pretende do fenómeno das aparições em Fátima. Não é só entender um dos inimigos de Zeus como sobre-humano, já o sabíamos, antes de Camões. Este arrepiar de carnes e cabelo sugere que o caminho a fazer agora é diverso: o gigante queixoso protestou da profanação do seu espaço, até então inviolado, por uma gente desconhecida, ávida do ir mais além; agora é uma gente crédula que espera do além, que julga conhecido, a redenção que não virá, o milagre adiado. Esta gente não ouvirá profecias nem coitas amorosas na espera adiada de que alguma coisa aconteça. São duzentas mil cabeças sofredoras, provavelmente desesperadas, que apenas escutam o silêncio, um grande silêncio por elas mesmas criado. Saciada a curiosidade de Reis? Não há resposta, há-a para o desejo do autor, o do confronto, quase cinquenta anos depois, com os passos já resolutos de uma manifestação de massas sempre alimentada por um regime repressor, que nela encontrou um dos esteios para a imagem que quis fazer passar do país. Esta ida da personagem, que tão alheia devia ser a tais fenómenos se tivesse bem estudada a lição reisiana heteronímica (mas este médico já não pertence ao domínio pessoano), é, reforce-se, a justificação romanesca que o autor constrói para uma crítica por demais assertiva a esse pilar da sociedade portuguesa começado a alicerçar nos primeiros anos do Estado Novo. Se a ele juntarmos dois antes referidos, que se relacionam com a propaganda salazarista, o livro de Tomé Vieira e o filme de António Lopes Ribeiro, facilmente se estabelecem relações, todas por via do poder redentor do feminino, seja evitando conspirações e maus caminhos seja afirmando pelo sagrado e pela fé um poder que mais do que o beneplácito do religioso quer ter uma palavra a dizer sobre ele. A ida a Fátima permite-nos essa leitura e, contas feitas, se o facto de Reis ir até lá parece trazer algum constrangimento ao romance, uma

vez mais a força do seu olhar neutro e testemunhal permite um relato indevoto, como se esperaria do pagão que é.

E de Fátima regressa Ricardo Reis sem ter encontrado Marcenda.

3.3. Para que serve Pessoa em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*?

Depois de duas semanas de mau tempo na viagem até Lisboa e passada a primeira noite no Hotel Bragança, sem novidade maior, apesar “duma noite de arrebatada invernica, de temporal desfeito” (p. 33), sai Ricardo Reis para a cidade, a percorrer as suas ruas; desta primeira vez, os seus passos tem direcção definida, primeiro o banco, para cambiar as suas libras inglesas por escudos, depois os jornais, no Bairro Alto, quer ler o que se escreveu, há quase um mês, sobre a morte de Fernando Pessoa:

Causou dolorosa impressão nos círculos intelectuais a morte inesperada de Fernando Pessoa, o poeta do Orfeu, espírito admirável que cultivava não só a poesia em moldes originais mas também a crítica inteligente (33)

É assim lacónica a escrita do primeiro jornal consultado por Ricardo Reis; noutros irá ler notas mais generosas na identificação deste poeta morto há tão pouco tempo:

Realizou-se ontem o funeral do senhor doutor Fernando António Nogueira Pessoa, solteiro, de quarenta e sete anos de idade, quarenta e sete, notem bem, natural de Lisboa, formado em Letras pela Universidade de Inglaterra, escritor e poeta muito conhecido no meio literário, sobre o ataúde foram depostos ramos de flores naturais (36)

Outros apontamentos necrológicos há que não esquecem os vários, muitos, caminhos da sua obra, com especial atenção para a vertente nacionalista de *Mensagem* e os heterónimos:

Fernando Pessoa, o poeta extraordinário da Mensagem, poema de exaltação nacionalista, dos mais belos que se têm escrito, foi ontem a enterrar, surpreendeu-o a morte num leito cristão do Hospital de S. Luís, no sábado à noite, na poesia não era só ele, Fernando Pessoa, ele era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis (35-36),

o que é motivo para o desagrado de Reis, o saramaguiano, por ver-se tomado pela teia pessoana, ele que é vivo e são e da negação desta confusão e da escrita por desatenção desta nota faz ponto de honra para a afirmação desta sua realidade em oposição àquela em que o querem tolher:

pronto, já cá faltava o erro, a desatenção, o escrever por ouvir dizer, quando muito bem sabemos, nós, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com os seus próprios olhos abertos e vivos, médico, de quarenta e oito anos de idade, mais um que a idade de Fernando Pessoa quando lhe fecharam os olhos, esses sim, mortos, não deviam ser necessárias outras provas ou certificados de que não se trata da mesma pessoa, e se ainda aí houver quem duvide, esse vá ao Hotel Bragança e fale com o senhor Salvador, que é o gerente, pergunte se não está lá hospedado um senhor chamado Ricardo Reis, médico, que veio do Brasil (36)

Lidas as notícias do início deste mês de Dezembro que agora quase finda, como se Reis quisesse comprovar o que lera no telegrama de Álvaro de Campos, dirige-se para o cemitério dos Prazeres para, ainda mais, poder acrescentar veracidade ao lido no Brasil, e ao que lera pouco antes e render uma breve homenagem ao morto que, pela primeira vez, com ele fala embora Reis, embrenhado nos seus pensamentos, não se aperceba.

à altura do gonzo inferior da porta, outro nome, não mais, Fernando Pessoa, com datas de nascimento e morte, e o vulto dourado duma urna dizendo, Estou aqui, e em voz alta Ricardo Reis repete, não sabendo que ouviu, Está aqui. (40)

Lemos em Muniz e Barbosa¹²⁶ que Adriano Schwartz afirma, em obra a que se não teve acesso directo, que a concepção fundadora de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é “dar vida a quem existiu sem nunca ter existido”¹²⁷, com que se concorda com alguma tolerância se estendermos a Pessoa o motejo da epígrafe pessoana que Saramago escolhe e o compreendermos nesse seu gesto irónico; de outro modo, é necessário entender, então, que a concepção fundadora do romance não é, somente, dar vida a quem existiu sem nunca ter existido (e deixando de lado a nota que se lança ao Ulisses pessoano, embora pudesse revelar algum interesse), é também dar vida a quem já não pode existir. Saramago insistiu, desde a primeira edição deste romance, que, para a sua escrita, o motivou o desconforto que trazia Ricardo Reis, aquele poeta que desde novo aprendeu a admirar e, em igual grau, a denegar a obra, a deste heterónimo das odes e das Lídias, Neeras e Cloes, atracção e rejeição que se opõem num ímpeto semelhante ao dos cavalos de Magdeburgo¹²⁸, mas com igual insucesso pois entre um e outro sentimento apenas resta o vazio e a separação dos hemisférios unicamente é possível com a aceitação da obra poética deste heterónimo, adoptando a atracção e a rejeição. Afirmou reiteradamente que não lhe bastava ouvir a declaração de Reis de pretender ser só testemunha do espectáculo do mundo, que desejava confrontá-lo com esse mesmo mundo, obrigá-lo a descer da suave encosta sobranceira ao rio, com ou sem as suas evanescentes camenas, e fazê-lo sentir, física e emocionalmente, este mundo, ter nas mãos o corpo de uma outra Lídia e não somente a mão, tão-só enlaçada, da sua musa. Mas, para atingir tal intuito seria necessária uma outra figura forte, que tanto

¹²⁶ Muniz e Barbosa, 2013: 21.

¹²⁷ SCHWARTZ, Adriano. *O abismo invertido: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em O ano da morte de Ricardo Reis*. 2004. São Paulo: Globo.

¹²⁸ Em 1654, em Magdeburgo, na Alemanha, Otto von Guericke conseguiu provar a existência do vácuo, através de uma experiência que consistiu em juntar dois hemisférios de cobre unidos por anel de couro. Da esfera obtida desta união foi retirado o ar por uma bomba de vácuo, invenção do mesmo von Guericke, e a cada hemisfério foram atrelados oito cavalos que não conseguiram a sua separação.

ajudasse a desvendar este Reis como a olhar o mundo, esta sim com o olhar do espectador e o eleito é um recém-finado, Fernando Pessoa, como esclarecem Muniz e Barbosa:

Como personagem, a vida lhe é um grande desafio, feito a um homem que está sempre a observar. Para Schwartz, um resumo fiel e plausível da intenção da obra poderia ser: “contar a história de um homem que é obrigado a ver mais do que gostaria”. Vendo, ele também é mais visto e esse jogo resulta em presença, em participação. Essa posição que Saramago lhe dá de transeunte que está sempre à espreita dos acontecimentos, seja um comício, uma manifestação religiosa, a habilidade de Lídia em pôr ordem na casa e organizar-lhe o cotidiano doméstico com empenho e agilidade, a rotina da mão morta da jovem Marcenda ou mesmo o reflexo do próprio rosto no espelho, vai fazendo dele um ser cada vez mais dentro da vida. Talvez Ricardo Reis preferisse não ver tanto, “mas isso só consegue quem está morto, só Fernando Pessoa, que não tem nada a fazer além de se contentar com o espetáculo do mundo” (Schwartz).¹²⁹

O duplo sentimento não se desvanece, antes vai oscilar entre o tom irónico, assumido por Pessoa, perante a poetização da ordem de que Reis é modelo¹³⁰ e a perturbação da ordem que ele, Pessoa, personifica. O que discutem é a vanidade da acção dos homens perante os deuses e o destino que está, ensinou-o Reis diversas vezes, mais longe do que estes, o que debatem é o papel de perturbadores da ordem que Pessoa considera dever ser o dos homens para corrigir o destino, não interessa o resultado final:

ainda que, reparando bem, meu caro Reis, as suas odes sejam, por assim dizer, uma poetização da ordem, Nunca as vi dessa maneira, Pois é o que elas são, a agitação dos homens é sempre vã, os deuses são sábios e indiferentes, vivem e extinguem-se na própria ordem que criaram, e o resto é talhado no mesmo pano,

¹²⁹ Muniz e Barbosa, 2013: 26.

¹³⁰ Diz Reis: “O gosto da simetria, meu caro Fernando, corresponde a uma necessidade vital de equilíbrio, é uma defesa contra a queda” Saramago, 1984: 278.

Acima dos deuses está o destino, O destino é a ordem suprema, a que os próprios deuses aspiram, E os homens, que papel vem a ser o dos homens, Perturbar a ordem, corrigir o destino, Para melhor, Para melhor ou para pior, tanto faz, o que é preciso é impedir que o destino seja destino (333-334)

Este é um excerto de um dos diálogos entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa, onze é o total (treze, se contarmos com um hipotético encontro e uma conversa imaginária em que Reis, erroneamente, julgara ter como interlocutor Fernando Pessoa), com extensão diversa, temática também ela díspar e localização vária. Se os episódios analisados antes (em 3.2.) constroem uma urdidura que materializa o contexto do ano de 1936, os diálogos entre as duas personagens invocam uma tessitura que dispõe as notas para que se adequem a uma determinada voz, a do senhor do labirinto, Saramago. Nele, Pessoa, como antes se disse, será posto à prova, ou antes, aquilo em que se está a tornar em vésperas do cinquentenário da sua morte:

(...) digo de Pessoa, e também de Camões, que eles vão a caminho da invisibilidade. O Camões transformou-se numa coroa de louros e num olho fechado; e o Fernando Pessoa é um chapéu, uns óculos e um bigode. Vão a caminho da invisibilidade.¹³¹

Como evitar este previsível destino? Construindo uma personagem que tem outra voz que não a que teve em vida, onde sobressaem a ironia, o absurdo e a subversão apenas compatíveis com a sua condição de morto, seja na sua auto-análise ou na análise de Reis, nos excursos sobre a morte ou no seu olhar sobre a política de 1936. Por momentos, talvez seja audível a voz de Pessoa, mas sobressai, num gesto determinado, a voz saramaguiana, é ela que conduz Pessoa e, por interposta personagem, o leitor neste labirinto que caminha para se transformar num círculo, figura sem saída, leia-se a visão metafórica feita de um Portugal transferido para um

¹³¹ Reis, 1998: 69-70.

anúncio de página inteira de Freire Gravador, quando, pela segunda vez Reis fita esta publicidade:

e agora, virando impaciente a página, reencontra o escudo de Aquiles, há quanto tempo o não via. É aquela mesma e já conhecida glória de imagens e dizeres, mandala prodigiosa, visão incomparável de um universo explícito, caleidoscópio que suspendeu o movimento e se oferece à contemplação, é possível, finalmente, contar as rugas da face de Deus, de seu mais comum nome chamado Freire Gravador, este é o retrato, este o implacável monóculo, esta a gravata com que nos garrota, mesmo dizendo o médico que é de doença que morremos, ou de um tiro, como em Espanha, por baixo se mostram as suas obras, das quais nos habituámos a dizer que contam ou cantam a infinita sabedoria do Criador, cujo nunca teve uma mancha na sua vida honrada, e foi premiado com três medalhas de ouro, distinção suprema concedida por um outro Deus mais alto, que não manda pôr anúncios no Diário de Notícias, e será por isso mesmo, digamos talvez, o verdadeiro Deus. Em tempos figurou-se a Ricardo Reis que este anúncio era como um labirinto, porém vê-o agora como um círculo donde não é mais possível sair, limitado e vazio, labirinto de facto, mas da mesma forma que o é um deserto sem veredas. (380-381)

O que Saramago reivindica é o determinante papel do autor na sua criação porque os seus livros são o lugar do pensamento do autor, o da consciência do seu papel e da sua reflexão:

Acho que, se há uma subversão, é a da aceitação muito consciente do papel do autor como pessoa, como sensibilidade, como inteligência, como lugar particular de reflexão, na sua própria cabeça. É o lugar do pensamento do autor, em livros que se propõem como romances e como ficções que são.¹³²

¹³² Reis, 1998: 97.

Deste modo, justifica o que considera ser “(...) um certo apetite ensaístico em todos os meus romances.”¹³³ Ou dito de outra maneira, como o fez no seu anterior romance, *Memorial do Convento*, quando Blimunda procura sem descanso aquele que encontrará já na fogueira inquisitorial, Baltazar:

Não há pastor nem rebanho, apenas um profundo silêncio quando Blimunda pára, uma solidão profunda quando olha em redor. O Monte Junto está tão perto que parece bastar estender a mão para lhe chegar aos contrafortes, como uma mulher de joelhos que estende o braço e toca as ancas do seu homem. Não é possível que Blimunda tenha pensado esta subtilidade, e daí, quem sabe, nós não estamos dentro das pessoas, sabemos lá o que elas pensam, andamos é a espalhar os nossos próprios pensamentos pelas cabeças alheias e depois dizemos, Blimunda pensa, Baltazar pensou, e talvez lhes tivéssemos imaginado as nossas próprias sensações, por exemplo, esta de Blimunda nas suas ancas, como se lhes tivesse tocado o seu homem.¹³⁴

O primeiro encontro entre Reis e Pessoa acontece no primeiro dia de 1936, já não estamos no ano da morte de Fernando Pessoa, o último ocorre a 8 de Setembro deste mesmo ano, o da morte de Ricardo Reis. Encontram-se duas vezes no Hotel Bragança e quatro na casa que Reis alugará, mais tarde, no Alto de Santa Catarina, mas também num café não nomeado e na rua, na baixa lisboeta, passeando pela Rua dos Sapateiros, da Conceição, Augusta, até ao Terreiro do Paço, junto do Martinho da Arcada, onde não entram por ainda ser intensa a memória de Pessoa; há ainda um encontro no Alto de Santa Catarina e um outro que aí começa e se prolonga até a casa de Reis. Encontram-se também no cemitério dos Prazeres, a eufemística última morada de Pessoa, quando Reis procura respostas que já sabe não poder encontrar no futuro que lhe sobra. De que falam, que debatem estes dois? Como acima foi dito, os assuntos vão desde eles mesmos, o Reis ainda vivo, o Pessoa já morto, mas também o processo

¹³³ Reis, 1998: 126.

¹³⁴ Saramago, 1982: 339-340.

de criação e a morte. Por fim, denota-se igualmente a forte presença da análise da situação política.

Se nos primeiros encontros a conversa gira sobre quem são este Reis, já dito torna-viagem, e este Pessoa, espectador do mundo porque morto, e o processo de criação, com destaque para o fingimento, a questão da morte vai, pouco a pouco, ganhando tempo nos diálogos para surgir de forma mais acentuada a partir do nono encontro (se esquecermos os que antes se chamou hipotético e a conversa imaginária), o que começa no Alto de Santa Catarina e termina em casa de Reis (entre as páginas 273 e 283). É nesta segunda parte, a pretexto da leitura que Reis faz dos jornais, que Pessoa ouve por já não saber ler, que emerge também o comentário político, feito pelo morto.

Ponha-se, todavia, alguma ordem nesta apresentação dos diálogos, tentando salientar o que se julga ser de maior relevo, mas não de modo exaustivo, para os assuntos já citados:

no dia 1 de Janeiro de 1936, já passava da meia-noite, (páginas 79 a 83), Pessoa visita Reis, melhor, Reis depara com Pessoa sentado no seu quarto no Hotel Bragança e não estranha que tal suceda. Depois de explicadas as razões que permitem que a presença de um morto a vaguear pelas ruas de Lisboa e a entrar em quartos de hotel, como qualquer vivo que se preze, não seja um «acontecimento irregular» e, como já acima se explicou, ante a ausência de surpresa de Reis perante um Fernando Pessoa morto comodamente sentado no sofá do seu quarto, surge a primeira pergunta do visitante: “diga-me você que é que o trouxe a Portugal” (80), e logo depois faz uma revelação, a primeira perda de um morto é a capacidade de ler. Aparecida assim esta privação, é de alguma maneira prenúncio de que a leitura daquele ano da morte do seu heterónimo não será somente de sua voz, outra a acompanha, a do autor.

Os diálogos entre Reis e Pessoa, repita-se, vão evoluindo nos temas e tópicos de conversa. Neste primeiro, interessa-se Pessoa por compreender quem é este Reis regressado e porque o fez. Aproveita, igualmente, para explicar a sua condição não ectoplasmática, não é mais, diz, que um morto que se serve do caminho dos vivos, que tem sombra, mas não se vê no espelho. Este primeiro encontro é também oportunidade para que se esclareça que, mesmo desejando-o, Reis não poderá preencher o espaço de Pessoa, porque “Nenhum vivo pode substituir um morto,” (81), o que leva Reis a

enunciar pela primeira vez o estatuto de ambos nesta ficção que habitam: “Nenhum de nós é verdadeiramente vivo nem verdadeiramente morto,” (81). A nota final é uma aproximação clara da postura de Álvaro de Campos e dos seus desencontros ao rejeitar, Pessoa, qualquer marcação para outro encontro.¹³⁵

É na rua, deambulando pela baixa lisboeta, que uma segunda vez se juntam Pessoa e Reis (páginas 93 e 94). O primeiro aguarda não impaciente na esquina da Rua de Santa Justa com a dos Sapateiros e a primeira curiosidade é de Reis e prende-se ainda com a possibilidade de outros verem Fernando Pessoa. Se a resposta esperada poderia ser a de que veriam apenas Reis, ela confirma-se, mas logo é complementada com uma afirmação despersonalizante, “vê um vulto que não é você nem eu” (93). Esta indefinição leva a uma singular disputa matemática: onde Reis vê uma soma, que depois de dividida de novo conduz à individualidade, Pessoa ajuíza que do plural resulta sempre um efeito multiplicador, não no sentido biológico, mas porque cada um de nós “somos múltiplos” (93), ou, escrito por Reis, “vivem em nós inúmeros” (93).

A paúlca, interseccionista conversa, na caracterização que dela faz o narrador, prolonga-se até junto do café Martinho da Arcada, onde Pessoa não deseja entrar porque

Seria imprudente, as paredes têm olhos e boa memória, outro dia poderemos lá ir sem que haja perigo de me reconhecerem, é uma questão de tempo. (94).

A discussão centra-se agora entre a vida, o sonho e a morte, ser e existir. Para Reis, é evidente que a vida tem dois lados, pelo menos, e ao segundo “só pelo sonho conseguimos chegar” (94). Pessoa nega essa visão do segundo lado da vida, ou antes, constata, por experiência tida, “que o outro lado da vida é só a morte” (94), o que, se não invalida o conceito de sonho, o situa do primeiro lado da vida e só aí fazendo sentido, evitando assim uma amálgama entre sonho e morte que poderiam sugerir as palavras de Reis. A parte final da conversa pretende elucidar o que cada um entende

¹³⁵ Escreveu Álvaro de Campos: “Respiro melhor agora que passaram as horas dos encontros.” Pessoa, 1980: 40.

por ser e existir: a sinonímia que lhes atribui Pessoa e a individualidade significativa de cada palavra, na opinião de Reis, depreendendo-se das suas palavras que a morte não pode ser o outro lado da vida pois “limita-se a ser, a morte é, não existe, é” (94). O ser que sonha existe, é o sonho que lhe possibilita ter consciência de si e da sua efemeridade, diria Reis.

Quando uma segunda vez se vêem no Hotel Bragança (páginas 117 a 119), de novo Reis se submete à ironia pessoana quando é proclamada a justiça poética porque Reis já tem a sua Lídia para lhe fazer companhia na cama, não a das odes, que mais não é do que uma “(...) impossível soma de passividade, silêncio sábio e puro espírito (...)”.¹³⁶ Reis menciona o primeiro verso de “Autopsicografia”, de Pessoa, “O poeta é um fingidor”, mas o seu interlocutor escuda-se no facto de considerar que morreu sem ter percebido “se é o poeta que se finge de homem ou o homem que se finge de poeta” (118). A dúvida de Pessoa está por esclarecer: se o homem finge enquanto poeta e toda a poesia é fingimento, se o poeta se finge de homem e toda a sua vida mais não é do que uma criação, um fingimento, um *puzzle* de dores autopsicográficas, da sentida à lida, passando pela escrita. E todo este emaranhado de conceitos acerca do fingimento é também resultado da interpretação feita por Saramago da vida e obra de Pessoa, na necessidade sentida de também pôr Pessoa defronte do mundo que o rodeia. Já para Reis, segundo Pessoa, o caso se afigura diverso: para ele não há remédio porque é fingimento de si mesmo, porque não sabe quem é (e Pessoa sabê-lo-á, pergunta Reis), talvez porque enredado entre a ficção literária que foi até 30 de Novembro de 1935 e o encontro entre essa sua identidade e o mundo que esqueceu na sua poesia, que se dá a partir dessa data. A dúvida de Reis é a distinção entre fingir e fingir-se que para Pessoa não existe em Reis, ele fingiu, Reis finge-se, é, reafirme-se, fingimento de si mesmo, um ser perdido na ignorância de quem é. Ainda arrisca, em tom algo sentencioso, contrário ao uso do advérbio inicial, “Talvez que eu tenha voltado a Portugal para saber quem sou”, (119), o que é rejeitado liminarmente por Pessoa, contrapondo,

¹³⁶ Saramago, 1984: 118.

Tolice, meu caro, criancice, alumbramentos assim só em romances místicos e estradas que vão a Damasco, nunca se esqueça de que estamos em Lisboa, daqui não partem estradas, (119)

Alguns sarcasmo se presentifica nesta resposta e se estende à cidade, a uma Lisboa calcorreada por ambos, Pessoa e Reis, e que o primeiro, com toda a distância que lhe dá a sua recente condição de morto, não vê como espaço de mudança nem de esperança para que ela aconteça.

Nas páginas 153 e 154, Reis e Pessoa encontram-se num café não nomeado e, no comentário aos resultados das eleições em Espanha, explica Pessoa que é o comunismo, o que lhe dá o mote para ironicamente interpretar a saída de Reis do Brasil que segundo ele, terá resultado de uma fuga política, pois não se convence de que o regresso tivesse apenas sido consequência da sua morte, e discorre sobre os desencontros com a vida, o drama de ter de viver em algum lugar, de ter que viver sem lograr embarcar no “barco da nossa viagem” (154).

Avançamos algumas páginas mais (para as 181 a 183) e Reis aguarda por Marcenda no Alto de Santa Catarina e de novo ironiza Pessoa sobre a demasiada materialidade das relações do seu interlocutor com as mulheres, amador de criadas, cortejador de donzelas:

Bravo, vejo que você se cansou de idealidades femininas incorpóreas, trocou a Lídia etérea por uma Lídia de encher as mãos, que eu bem a vi lá no hotel, e agora está aqui à espera doutra dama, feito D. João nessa sua idade, duas em tão pouco tempo, parabéns, para mil e três já não lhe falta tudo (181)

Tão grandes alterações no ver a vida reisiano provocam algum despeito em Pessoa que não se coíbe da censura a estas mudanças: “(...) estimava-o mais quando você via a vida à distância a que está (...)” (p. 183).

Deste encontro é, também de sublinhar a razão avançada por Pessoa para a sua linguagem desbocada, para a falta de «tento na língua», acusação que lhe é feita por

Reis, a de que o tempo nunca é suficiente para que se diga tudo o que se quis dizer. Pessoa sabe-o porque o tempo de dizer, para ele, já passou:

Tem razão, se calhar é o desespero de não terem dito o que queriam enquanto foi tempo de lhes aproveitar, Fico prevenido, Não adianta estar prevenido, por mais que você fale, por mais que todos falemos, ficará sempre uma palavrinha por dizer, Nem lhe pergunto que palavra é essa, Faz muito bem, enquanto calamos as perguntas mantemos a ilusão de que poderemos vir a saber as respostas, (182)

O encontro seguinte é o sétimo e o primeiro em casa de Reis (páginas 225 a 228). Pessoa já não entra sem bater à porta pois a casa de um homem é o seu castelo e percebe-se uma alteração nos motivos de conversa e outras temáticas são abordadas, como a solidão e a morte. Pessoa define solidão como a incapacidade “(...) de fazer companhia a alguém ou a alguma coisa que está dentro de nós” (226). Reis ainda chama para a conversa Camões, recordando o solitário andar por entre a gente, mas remata Pessoa, relembrando as últimas horas da sua vida,

não me lembro de me ter sentido verdadeiramente útil, creio mesmo que é essa a primeira solidão, não nos sentirmos úteis (227).

A solidão não está na relação com o outro, habita a relação de cada um consigo mesmo, vive na distância a que nos supomos de nós:

a solidão, ainda vai ter de aprender muito para saber o que isso é, Sempre vivi só, Também eu, mas a solidão não é viver só, a solidão é não sermos capazes de fazer companhia a alguém ou a alguma coisa que está dentro de nós, a solidão não é uma árvore no meio duma planície onde só ela esteja, é a distância entre a seiva profunda e a casca, entre a folha e a raiz (226)

Não esquece, Pessoa, ainda um pequeno remoque a Camões por se ter servido do Adamastor, que avista, de pedra feito, da janela de Reis,

para queixumes de amor que provavelmente lhe estavam na alma, e para profecias menos do que óbvias (228)

Na rua e em casa se desenrola o próximo encontro (entre as páginas 273 e 283). O tema da morte domina a primeira parte e a análise da situação política a segunda. Ricardo Reis regressa do jantar e vê Fernando Pessoa sentado num banco próximo da estátua do Adamastor. Começando pelas companhias femininas de Reis, cedo se estabelece o discurso na diferença entre mortos e vivos e na dificuldade que os segundos têm em entender os primeiros, já “(...) o morto tem a vantagem de já ter sido vivo (...)” (274). Para essa dificuldade contribui, assegura Pessoa, o facto de os vivos não saberem que morrem, apenas sabem que os outros morrem e institui que essa ignorância é-a de si mesmo, vivo, e do outro: “(...), o muro que separa os vivos uns dos outros não é menos opaco que o que separa os vivos dos mortos (...) (275), para concluir que a morte “(...) é uma espécie de consciência, um juiz que julga tudo, a si mesmo e à vida (...) (275), o que alarma Reis, que denota nas palavras do seu amigo um risco que não conhecia nele, que assume (aprendizagem da morte) a necessidade de dizer todas as palavras, mesmo as mais absurdas, como condição essencial para dizer o necessário (o evidente?): “(...) Se não dissermos as palavras todas, mesmo absurdamente, nunca diremos as necessárias (...) (275). Reis lembra a Pessoa, pela segunda vez, um verso seu, “Neófito, não há morte”, mas Pessoa limita-se a desdizer o que antes proclamara, como o já fizera perante a sua afirmação de que o poeta é um fingidor, a morte trouxera-lhe uma diferente perspectiva da vida. Ana Ribeiro considera que a utilização destas duas citações mais não é do que uma tentativa de Reis para trazer à tona a incoerência de Pessoa, o que não surte efeito pois Pessoa admite sem dificuldade o seu equívoco:

Tanto neste caso como no anterior, a citação talvez funcione mais como meio de contestação do que como ponto de partida para o debate. Através das suas

citações de Pessoa, Reis parece querer pô-lo à prova, de modo a mostrar as suas incongruências. Mais uma vez, frustra-se a polémica que a citação poderia causar, pois o autor da Mensagem reconhece que «Estava enganado, há morte» (275), ideia que reforça na página seguinte.¹³⁷

Se Reis esperara ter resposta a estas, digamos, suas objecções, depressa se desiludiu com a resposta à sua pequena provocação fina: “Neófito, há morte, Há.” (276).

A segunda parte deste diálogo decorre em casa de Reis, já depois de terem avistado e conversado com o agente Victor da polícia política e após algumas pequenas provocações sobre a ida de Reis à sede da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado e uma nova reclamação de Pessoa do seu estatuto de não fantasma, apenas morto, e lembrando este que escrevera uns versos sobre Salazar. Está lançado o pretexto para que se apresente a análise da situação política, que começa com a resposta à pergunta de Reis, quem é Salazar:

É o ditador português, o protector, o pai, o professor, o poder manso, um quarto de sacristão, um quarto de sibila, um quarto de Sebastião, um quarto de Sidónio, o mais apropriado possível aos nossos hábitos e índole (278)

Contrapõe Reis com os artigos elogiosos publicados na imprensa estrangeira, mas, para Pessoa, “(...) são artigos encomendados pela propaganda, pagos com o dinheiro do contribuinte, lembro-me de ouvir dizer (...)” (278-279). Este é o momento ideal para um novo ajustar de posições das personagens, desta vez sobre o crédito que a imprensa merece. Reis vai buscar os jornais pois o seu companheiro de serão deseja saber as últimas notícias. O que se segue é a leitura, neutra em apreciação, mas não na escolha dos artigos lidos, de Reis e os comentários de Pessoa. E se neles, comentários, ressoa por vezes a voz deste singular morto, seja no tom jocoso ou na ironia sempre presente, sobre ela está a do autor e a da sua visão do mundo. O afirmar-se que em todo o comentário da situação política se ouve apenas a voz de Saramago, é naturalmente,

¹³⁷ Ribeiro, 1994: 244.

precipitado. Muitos textos há de Pessoa que não estão a grande distância das posições que toma sobre a situação política do país. Como exemplo, pode-se citar, da edição de José Barreto de textos de Fernando Pessoa, *Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar*, a que Saramago não teve acesso antes da escrita de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*:

O Prof. Salazar é muito mais inteligente e muito mais culto, ainda que a sua inteligência seja monocórdica e a sua cultura unilateral. Tem uma inteligência do tipo científico, mas sem ser céptica; tem uma cultura do tipo humanístico, mas sem ser literária. Isto lhe dá aquela unidade psíquica de onde resulta a sua formidável disciplina e energia; isto, ao mesmo tempo, o desumaniza.¹³⁸

Os temas abordados centrar-se-ão na relação entre o poder político e a religião e, principalmente, para o aproveitamento da segunda que o primeiro faz. O que lemos (ouvimos) é o tom neutro, porventura monocórdico, da leitura que Reis faz dos jornais, ele é a ligação de Pessoa ao mundo, mas a sua atitude de transeunte alheado do que o rodeia em grande parte da narrativa fá-lo necessitar daquela voz interpretativa que Pessoa possui, as mais das vezes dominada pelo tom irónico do narrador, voz essa que é também o guia do leitor pelo conturbado ano de 1936, ajudando-o a descortinar as dissonâncias latentes no discurso oficial difundido pelos *media*, como explica Teresa Cristina Cerdeira:

Se Reis é um mero leitor-reprodutor das notícias do jornal às quais o seu interlocutor não tem mais acesso por ter perdido a capacidade de ler, dado fulcral para afastá-lo da palavra que lhe servia de ponte para participar no mundo dos homens, Pessoa intervém através de comentários críticos que desnudam as incoerências veiculadas pela fonte informadora.¹³⁹

¹³⁸ Barreto, 2015: 233.

¹³⁹ Cerdeira, 1989: 116.

Este encontro termina com mais uma nova capacidade pessoana trazida pela sua condição de morto, a do vaticínio:

Então cá vou, até um dia destes, e obrigado pela sua paciência, o mundo ainda está pior do que quando o deixei, e essa Espanha, de certeza, acaba em guerra civil, Acha, Se os bons profetas são os que já morreram, pelo menos essa condição está do meu lado, (283)

A comparação óbvia desta aptidão pessoana faz-se com o Adamastor camoniano, antes apoucado pelos seus divinatórios dons de um futuro já conhecido. Se o gigante da epopeia pressagia naufrágios já acontecidos no tempo da escrita, Pessoa, para além desta predição, ainda fará uma outra, como se verá mais à frente, sobre as palavras de Miguel de Unamuno ditas ao general franquista Millán-Astray, no confronto entre ambos na Universidade de Salamanca, a 12 de Outubro de 1936, já fora do tempo da narrativa de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

Os próximos encontros entre Reis e Pessoa voltarão a ter lugar na casa do Alto de Santa Catarina. O primeiro diálogo (329-334), depois de uma derivação pela progressiva incapacidade de orientação de Pessoa e de algumas suas palavras escarninhas sobre a vigilância a que parece submetido Reis por parte da polícia política, respeita, momentaneamente, à sua poesia e a um manifesto esgotamento temático de que parece sofrer:

Ricardo Reis pegou na folha de papel em que estivera a escrever, Tenho aqui uns versos, não sei no que isto irá dar, Leia lá, É apenas o princípio, ou pode ser que venha a começar doutra maneira, Leia, Nós não vemos as parcas acabarem-nos, por isso as esqueçamos como se não houvessem, É bonito, mas você já o tinha dito mil vezes de mil outras maneiras, que eu me lembre, antes de partir para o Brasil, o trópico não lhe modificou o estro, Não tenho mais nada para dizer, não sou como você, Há-de vir a ser, não se preocupe, (331-332)

Fica a dúvida final, se o «há-de vir a ser» é referência ao que Reis poderá ter para dizer ou se, não mais do que isso, servirá para que se não esqueça que a morte do seu criador determina irremediavelmente o seu fim, que estes meses de que usufrui não são mais do que uma dádiva que ajuda a justificar a presença deste morto na narrativa. Na parte final do diálogo, António Ferro, ao tempo director do Secretariado de Propaganda Nacional e antigo amigo de Pessoa, é o visado, a propósito das laudatórias referências que faz de Salazar.

Pensa Reis, quando Pessoa lhe bateu à porta (páginas 358 a 362), que ele “não aparece sempre que é preciso, mas estava a ser preciso quando aparece, a alguém” (358). A ausência tinha sido grande, Pessoa perde-se facilmente e o que lhe vale é conseguir encontrar ainda a estátua de Camões, e depois de a conversa continuar com outras estátuas, as que vão sendo, em acto de censura, retiradas da Avenida da Liberdade, com ênfase especial para a representação de um discóbolo, “aquele rapazinho nu, a fingir de grego” (359), o que leva Pessoa a perguntar se “os portugueses não terão começado a enlouquecer devagarinho,” (360).

Reis anuncia que vai ser pai. A dúvida que levanta Pessoa sobre quem será a mãe serve para apresentar um Reis perfeitamente enquadrado com os valores da sociedade em que, por outro lado, parece não querer caber: de Marcenda só poderia ter filho se com ela casasse, já com Lídia, criada de hotel, não cabe tal impedimento, “uma criada não tem complicações” (360), ironiza Pessoa. As réplicas que dá a Reis não são do agrado deste que vê a sua atitude como moralista, conservadora, e Pessoa concorda, pois “um morto é, por definição, ultraconservador, não suporta alterações da ordem” (360), numa mostra de incongruência, com o dito algumas vezes antes, apenas acessível a um morto.

A desresponsabilização de Reis de toda a tutela da criança, decidida por Lídia, é um primeiro passo para o encaminhar de Reis no encalço de Pessoa, passados os nove meses que lhe foram concedidos e o último encontro de ambos antes da ida final para os Prazeres augura este desfecho, afinal anunciado desde o título. É no cemitério que se encontram (páginas 383 e 384) e tal advém da necessidade de Reis perceber como um intelectual defensor da segunda república espanhola, Miguel de Unamuno, reitor da Universidade de Salamanca, se bandeia com as hostes fascistas naqueles primeiros

tempos da guerra civil em Espanha, chegando ao limite de sugerir, liminarmente, ao presidente da República o seu suicídio:

um certo homem, amado e respeitado por alguns de nós, e digo já o seu nome para vos poupar ao esforço da adivinhação, esse homem, que se chamou Miguel de Unamuno e era então reitor da Universidade de Salamanca, não um rapazinho da nossa idade, catorze, quinze anos, mas um venerável velho, septuagenário, de longa existência e longa obra, autor de livros tão celebrados como *Del sentimiento trágico de la vida*, *La agonía del cristianismo*, *En torno al casticismo*, *La dignidad humana*, e tantos outros que me dispensarão de dizer, esse homem, farol de inteligência, logo nos primeiros dias da guerra, deu a sua adesão à Junta Governativa de Burgos, exclamando, Salvemos a civilização ocidental, aqui me tendes, homens de Espanha, estes homens de Espanha eram os militares revoltosos e os mouros de Marrocos, e deu cinco mil pesetas do seu bolso a favor do que já então era chamado exército nacionalista espanhol, não me lembrando eu dos preços da época não sei quantos cartuchos se podiam comprar com cinco mil pesetas, e cometeu a crueldade moral de recomendar ao presidente Azaña que se suicidasse (378)

Este excerto é parte de um discurso de estrutura semelhante ao do Velho do Restelo n'Os *Lusíadas*, já tentado antes em *Memorial do Convento*. Há uma passagem neste romance, quando à força se traziam os homens para a construção do convento em Maфра, que, parafraseando o final do canto IV d'Os *Lusíadas*, faz subir a um valado um velho com um discurso contra o poder que lhe vale a morte: “Ó glória de mandar, ó vã cobiça, ó rei infame, ó pátria sem justiça, e tendo assim clamado, veio dar-lhe o quadrilheiro uma cacetada na cabeça, que ali mesmo o deixou por morto.”¹⁴⁰

Há vozes que estão na cabeça de Reis e são de homens que em crianças e jovens aderiram à Mocidade Portuguesa, vozes que nos chegam da contemporaneidade do autor, palavras proferidas cinquenta anos depois de Ricardo Reis as ouvir. Esta anacrónica solução é resultado da necessidade que o autor tem de julgar o intelectual

¹⁴⁰ Saramago, 1982: 293.

espanhol, de expor o seu caso, um pouco ao jeito do modelo do teatro épico brechtiano. Se esta primeira impossibilidade, a de conhecer as reflexões daqueles homens arregimentados para a organização juvenil salazarista (as palavras de Unamuno, no entanto, são verosímeis no tempo decorrente da narrativa) é deste modo solucionada por Saramago, há um outro momento, como antes referi, que o autor quer dar a conhecer, o do enfrentamento entre Unamuno e Millán-Astray. Como resolvê-lo? Reis ouviu as palavras, sopesou-as, mas está impossibilitado de ouvir o que terá sido dito. As anacrónicas vozes que ouve sabem-no, todavia, conhecem também a efemeridade de Reis:

de Miguel de Unamuno, que nós admirávamos, ninguém ousa falar, é como uma ferida vergonhosa que se tapa, dele só se guardaram para edificação da posteridade aquelas palavras quase derradeiras suas com que respondeu ao general Milan d'Astray, o tal que gritou na mesma cidade de Salamanca, Viva la muerte, o senhor doutor Ricardo Reis não chegou a saber que palavras foram essas, paciência, a vida não pode chegar a tudo, a sua não chegou a tanto, (378-379)

Quem toma a iniciativa do encontro é Reis, que se desloca ao cemitério para falar com Pessoa. Saber o que Unamuno disse a Millán-Astray é imperioso. A resposta de Pessoa vem como hipótese que a personagem coloca que corresponde à versão habitualmente aceite para o episódio:

o seu reitor de Salamanca responderá assim há circunstâncias em que calar-se é mentir acabo de ouvir um grito mórbido e destituído de sentido viva a morte este paradoxo bárbaro repugna-me o general Milan d'Astray é um aleijado não há descortesia nisto Cervantes também o era infelizmente há hoje em Espanha demasiados aleijados sofro ao pensar que o general Milan d'Astray poderia fixar as bases duma psicologia de massa um aleijado que não tenha a grandeza espiritual de Cervantes procura habitualmente encontrar consolo nas mutilações que pode fazer sofrer aos outros, (384)

Fecha este encontro o ciclo de acontecimentos políticos mediados por Pessoa. Através deles, de modo muito objectivo, ressoa a voz do autor, o tempo de dizer, para o morto companheiro da sua criação, já passou, Pessoa está do lado da morte e aí o fingimento já não é possível nem ele o deseja. Não tem um espaço seu, existe no romance porque é necessário justificar a presença de Ricardo Reis após a morte do ortónimo. Aliás, há uma conversação que o narrador considera duplamente inverosímil (páginas 147 e 148), porque não existiu e porque o discurso, na sua improbabilidade, não é, ou, pelo menos em parte não o é, o de Pessoa. É a voz do autor que se apresta a justificar futuras incursões nas palavras da sua personagem:

Talvez Fernando Pessoa lhe responda, como outras vezes, Você bem sabe que eu não tenho princípios, hoje defendo uma coisa, amanhã outra, não creio no que defendo hoje, nem amanhã terei fé no que defenderei, talvez acrescente, porventura justificando-se, Para mim deixou de haver hoje e amanhã, como é que quer que eu ainda acredite, ou espere que os outros possam acreditar, e se acreditarem, pergunto eu, saberão verdadeiramente em que acreditam, saberão, se o Quinto Império foi em mim vaguidade, como pode ter-se transformado em certeza vossa, afinal, acreditaram tão facilmente no que eu disse, e mais sou esta dúvida que nunca disfarcei, melhor teria feito afinal se me tivesse calado, apenas assistindo, (147)

Se as duas primeiras falas de Pessoa ainda se coadunam com um mínimo perceptível como a voz de Pessoa (ou como Saramago pretende que Pessoa tenha sido, como o lê), já a terceira nos exige a compreensão de uma outra voz autoral que nega a mera assistência ao espectáculo do mundo, uma presença que reivindica o dito e lamenta o não dito, que assume o feito e deplora o por fazer:

Só estando morto assistimos, e nem disso sequer podemos estar certos, morto sou eu e vagueio por aí, paro nas esquinas, se fossem capazes de ver-me, raros são, também pensariam que não faço mais que ver passar, não dão por mim se lhes tocar, se alguém cair não o posso levantar, e contudo eu não me sinto como se apenas assistisse, ou, se

realmente assisto, não sei o que em mim assiste, todos os meus actos, todas as minhas palavras, continuam vivos, avançam para além da esquina a que me encosto, vejo-os que partem, deste lugar donde não posso sair, vejo-os, actos e palavras, e não os posso emendar, se foram expressões de um erro, explicar, resumir num acto só e numa palavra única que tudo exprimissem de mim, ainda que fosse para pôr uma negação no lugar duma dúvida, uma escuridão no lugar da penumbra, um não no lugar de um sim, ambos com o mesmo significado, e o pior de tudo talvez nem sejam as palavras ditas e os actos praticados, o pior, porque é irremediável definitivamente, é o gesto que não fiz, a palavra que não disse, aquilo que teria dado sentido ao feito e ao dito, (147-148)

Se pode ser a voz de Pessoa? Pode, mas julgo que esta conversa duvidosa é o ponto de partida formal que nos leva a não esquecer que por trás do discurso da personagem está sempre o do autor, como o reclama Saramago, é ele que se faz ouvir através do que dizem as personagens. Nesta inquietação que, segundo Pessoa, é a morte não há lugar para o sossego que Reis nela cria existir:

Se um morto se inquieta tanto, a morte não é sossego, Não há sossego no mundo, nem para os mortos nem para os vivos, Então onde está a diferença entre uns e outros, A diferença é uma só, os vivos ainda têm tempo, mas o mesmo tempo lho vai acabando, para dizerem a palavra, para fazerem o gesto, Que gesto, que palavra, Não sei, morre-se de a não ter dito, morre-se de não o ter feito, é disso que se morre, não de doença, e é por isso que a um morto custa tanto aceitar a sua morte, (148)

A morte é, assim, consequência do não dito, do não feito, da ausência da palavra e do gesto, e a inquietação que nela assenta resulta dessa falta de iniciativa, de tomada de posição, de pronúncia. É porque finalmente se pronunciou Unamuno contra o lema falangista usado por Millán-Astray, «Viva la muerte», que o autor sente a necessidade de recuperar esse momento vivido a 12 de Outubro de 1936 na Universidade de Salamanca, mesmo saltando para fora do tempo narrativo do seu romance. É o modo de dar voz a um protesto, por tardio que fosse. E de Pessoa, que deduz as palavras do

intelectual espanhol com uma fiabilidade que mistura, por vontade e necessidade autoral, o tempo histórico de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e o tempo da sua escrita, que esperava Saramago? Não encontrando na obra pessoana palavras ou gestos suficientemente fortes que sustentem este seu desejo de um Pessoa crítico com o regime do Estado Novo, para além de alguns versos que não parecem merecer especial atenção pois nem citados são, o autor vai espalhando e espelhando nas suas elocuções *post-mortem* o que pretendia que Pessoa tivesse dito, daí as considerações sobre Salazar, António Ferro ou este episódio de Salamanca, e delas podemos destacar:

Diga-me, Fernando, quem é, que é este Salazar que nos calhou em sorte, É o ditador português, o protector, o pai, o professor, o poder manso, um quarto de sacristão, um quarto de sibila, um quarto de Sebastião, um quarto de Sidónio, o mais apropriado possível aos nossos hábitos e índole, (278)

É bem verdade que a situação política portuguesa, de um poder manso que vai sufocando, emurchecendo o país, não se pode comparar à explosão de violência que começa a grassar em Espanha, daí não se poder cotejar o protesto de Unamuno com o que Saramago faz Pessoa dizer. O que o autor vai fornecendo à personagem é um fio de Ariadne para que percorra o labirinto saramaguiano, mas o lastro com que se pretende criar a estabilidade de uma figuração de Pessoa nem sempre se imobiliza, e rolando com alguma liberdade no porão do romance, liberta-se da voz autoral e pede ao leitor atitude similar à do perspicaz leitor de *The God of the Labyrinth*, que descubra ele a solução que não é errónea, por muito que o autor se pronuncie sobre a propriedade do que é dito no romance.

Conclusão

Atrevendo-me à paráfrase do texto camonian, poder-se-á afirmar, com algum abuso, oh como se alongou de mês em mês a peregrinação cansada pessoana pelo ano de 1936, que nem foi o da sua morte, apenas a de um heterónimo mais renitente do que seria de esperar em saber passar silenciosamente e sem desassossegos grandes. Ricardo Reis parece ser o *leit motif* para o romance que leva o seu nome no título, através de uma vontade nunca escondida por José Saramago de lhe tornar o mundo desconfortável, trazendo-o do Brasil para uma terra que, na certa, já não é a sua, uma cidade fechada em que há que procurar a porta do labirinto. De labirintos se faz o romance, não somente aquele que tem um deus, que nos chega na obra de Jorge Luis Borges, mas há também o da cidade de Lisboa, o da literatura, o dos acontecimentos políticos que assolam, em particular, a Europa.

Ricardo Reis deambulou pela cidade a fazer o (re)conhecimento da sua geografia, mas também o do tempo de que se faz a urbe, do seu ritmo e de quem o marca. Esta sinédoque que é Lisboa, este tomar da parte pelo todo que é Portugal, está indelevelmente marcado (parafraseando Hölderlin) por um tempo de chumbo, que vai muito além da persistente chuva que afoga o país, antes se estende como imagem que o poder do Estado Novo encena para uma nação que se diz querer obediente e virtuosa, que deve ver em Salazar “o maior educador do nosso século” (86), mas também o senhor de um “poder manso”, que não era menos opressor por assim caracterizado. Pode ser este um labirinto, um dos que preenchem a obra. É o lugar de um tempo histórico que marca Portugal e a Europa, são caminhos que o autor quer que percorramos, a sua versão dos factos, até porque, na sua opinião, a ficção

tem toda a legitimidade [para dar uma nova versão dos factos], porque se se está a dar uma nova versão dos factos, é porque se está a falar de factos de que temos conhecimento por uma certa versão deles.¹⁴¹

¹⁴¹ Reis, 1998: 86.

Não se pode dizer, no caso de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, que é o que acontece, será novo o modo como o ponto de vista do autor se assume nas personagens que dele fazem uso. Ricardo Reis deambula, é bem verdade, e no seu vol d’oiseau observou o mundo e nele espelhou o futuro. Quando embarca na sua última viagem, não é apenas o espectador, durante este seu ano de aprendizagem sentiu a necessidade de se ir aproximando do espectáculo do mundo que lhe permite uma tomada de consciência não somente pelo que vê, mas também pelo que sente; pelo que vê no bodo d’O Século, em Fátima, pelo que sente com Lídia, com Marcenda, quando presencia a revolta dos marinheiros. E tudo o que vê e sente justifica o seu afastamento do paradigma do observador sentado à beira do rio. É por não suportar mais este alheamento que acompanha Pessoa na derradeira deambulação para ambos.

Cuidemos agora de outras deambulações. Entre outras há também uma intenção digressiva pela literatura, num constante jogo de intertexto levado até uma proporção não antes imaginada na narrativa portuguesa. Se há eixos que articulam essa intertextualidade, e esses só podem ser a obra de Pessoa ou a poesia de Reis, a presença de Cesário ou de Eça, ou ainda de Garrett e Vieira, para não nos alongarmos com referências a autores de outras nacionalidades, em particular a Jorge Luis Borges, constituem o cimento de um gesto canónico que o autor alardeia, apesar de anos mais tarde recusar a necessidade da existência de um cânone por manifesto pré-condicionamento por factores como a possibilidade de divulgação de uma obra¹⁴². Por outro lado, há também uma centralidade criada a partir de uma volúpia centrípeta que congrega num mesmo reconhecimento autor e personagens. Estou a falar de Camões e da sua obra, da impossibilidade de passar além sem parar para observar este nó górdio, é que “todos os caminhos portugueses vão dar a Camões” (180). Por ele passarão Pessoa, Reis e Saramago, em hipotético tributo como supremo gesto canónico, a ronda das estátuas isso significa, a humanização do morto que mais não tem servido do que para glorificação do poder, qualquer que ele seja. E temos um Camões que condescende

¹⁴² Idem: 67-68. Diz Saramago que “o verdadeiro cânone, se se quer que ele exista ou se houver alguma conveniência nisso, é um cânone flutuante, é uma espécie de consenso tácito, que anda por aí, que tem os seus eclipses, que tem as suas súbitas emergências (...).”

com Pessoa e lhe serve de guia e um Adamastor saído da obra camonianiana que dá sombra e repouso a Reis e que guarda em si um grito por dar.

Há uma obra que, por força maior, é parte integrante do cânone saramaguiano, a de Jorge Luis Borges. Sem nunca o nomear, Saramago faz deambular por todo o seu romance uma ficção nascida da obra borgesiana, *The God of The Labyrinth*, que com ele parte na esteira de Fernando Pessoa. A impossibilidade da personagem Reis em avançar na leitura da novela de Herbert Quain não impede a similitude que se pode encontrar entre esta e o romance de Saramago em que se acha. Como antes se referiu, e se adoptarmos a terminologia de Harold Bloom, verosímil ficou a obra de Quain ao tornar-se precursora da de Borges e da de Saramago, o que, pelo menos no caso de Borges, concretiza a última das seis proporções de revisão de Bloom, a *apófrades*, pois o autor posterior surge-nos como o autor da obra característica do precursor. Completa-se, deste modo, um jogo de espelhos entre Borges e Saramago entre concepções distintas de obra e de presença autoral que, longe de se antagonizarem, como poderia julgar-se, antes se complementam.

O título deste trabalho coloca Pessoa no labirinto de Saramago e o que se pretendeu demonstrar é que há que aquilatar se a maior relevância ao longo da narrativa recai sobre o seu suposto protagonista ou se ele não terá, pelo menos, que a dividir com o seu criador primeiro. Se Reis é os olhos de que se serve o autor para nos mostrar o ano e os seus acontecimentos, Pessoa é a voz que os interpreta, ou antes, de quem serve a voz autoral num artifício por vezes quase ventríloquo. Esta voz que ouvimos é a adaptação da presença pessoana à leitura feita por Saramago, e essa presença concretiza-se com Reis regressado e Pessoa morto feito personagem, numa Lisboa revisitada para observar o espectáculo do mundo, em que já não intervém Pessoa, pela sua condição, e que já não contenta Reis, com uma tão absurda quanto estéril reacção ao que vê e ouve.

Entre as ideias expostas no *incipit* e no *excipit*, as dum mar acabado e uma terra que principia mas que não consegue ir além da espera, está o labirinto que é Portugal, e a Europa, de 1936, que ameaça transformar-se num círculo, como sugerem as palavras finais. Quem tem a possibilidade dele escapar é o leitor, “o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê

toda a história.” (23). A citação repete-se, mas por mérito próprio pois pressupõe o que é afluído nas palavras de Borges, acerca de *The God of the Labyrinth*, o leitor é mais perspicaz que o detective e encontrará a solução verdadeira. Ou, dizendo de outro modo: “É só o leitor que pode completar a leitura, em todos os sentidos, do livro e da realidade, deixada incompleta por Ricardo Reis. Deste modo, Ano aproxima-se da ideia borgesiana de um livro infinito, igualmente expressa em «El jardín de senderos que se bifurcan»: «No conjeturé outro procedimento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente.»”¹⁴³

No fim da leitura do romance, nesta terra que espera após a partida de Pessoa e de Reis, mais do que o enigma de que Reis quer aliviar o mundo ao levar consigo *The God of the Labyrinth*, mais do que averiguar da possibilidade do Adamastor ser capaz de, finalmente, libertar o grande grito com que o petrificaram na estátua que pontua o Alto de Santa Catarina, apesar da importância da questão autoral, do proclamado domínio do autor sobre a sua obra e do papel aparentemente secundário a que remete as suas personagens, o que subsiste é outra pergunta que ainda não foi feita e que, ao sê-lo, pode pôr em causa muito do antes argumentado, ou apenas permitir ao leitor perspicaz a busca de uma outra solução: não deveria o título deste trabalho ser construído em ordem inversa, mas não antitética: não poderíamos ter no lugar de *Pessoa no labirinto de Saramago*, uma outra leitura, a que apontasse para *Saramago no labirinto de Pessoa*?

¹⁴³ Grossegeesse, 2003: 120.

BIBLIOGRAFIA

- AAVV. 1985. *Actas do 2.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos.
- AAVV. 2014. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo*. Lisboa: Caminho.
- AAVV.1992. *Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- AMORIM, Sílvia. 2010. *José Saramago: Art, théorie et éthique du roman*. Paris: L'Harmattan.
- ARIAS, Juan. 2000. *José Saramago: o Amor Possível*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- BERRINI, Beatriz. 1998. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Caminho.
- Bíblia (A)*. 2016. Tradução do grego, apresentação e notas de Frederico Lourenço. Volume I. Lisboa: Quetzal Editores.
- BLOOM, Harold. 1991. *A Angústia da Influência*. Lisboa: Relógio d'Água.
- _____. 2011. *Anatomia de la Influencia*. Madrid: Ediciones Taurus.
- BORGES, Jorge Luis. 1985. Las ruinas circulares. *Prosa Completa 2*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- _____, Jorge Luis. 1985. Examen de la obra de Herbert Quain. *Prosa Completa 2*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- _____, Jorge Luis. 1985. Kafka y sus precursores. *Prosa Completa 3*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- BUENO, Aparecida de Fátima. 2002. *O Poeta no Labirinto; a construção do personagem em O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Viçosa: UFV.
- _____. 2008. Borges revisitado em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, in *Variaciones Borges*, número 26.
- BUESCU, Helena Carvalhão. 2001. Voltar atrás para a frente: a elisão da história em Ricardo Reis. *Chiaroscuro – Modernidade e Literatura*. Porto: Campo das Letras.
- _____. 2008. *Emendar a morte – Pactos em literatura*. Porto: Campo das Letras.

_____. 2017. Belatedness as Cold Memory: The Case of Fernando Pessoa. Pessoa's Unmodernity: Ricardo Reis, in *Dedalus*, número 21. Associação Portuguesa de Literatura Comparada.

CAMÕES, Luís de. 2009. *Os Lusíadas*. Edição de Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora.

CEIA, Carlos. Paródia. *E-Dicionário de Termos Literários*.

<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/parodia/>. Consultado em 1/8/20018.

CERDEIRA, Teresa Cristina. 1989. *O Ano da Morte de Ricardo Reis: entre o fingir e o existir nos labirintos da História. José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____. 2000. Reler Portugal em Pessoa e Camões. *O Averso do Bordado*. Lisboa: Caminho.

CHEVALIER, Jean, e Gheerbrant, Alain. 1994. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.

FRIER, David. 2004. Por qué 1936 tuvo que ser el año de la muerte de Ricardo Reis, in *Diálogos Cervantinos – Encuentros com José Saramago*. Murcia: Compobell.

GARRETT, Almeida. 2011. *Viagens na Minha Terra*. Introdução, fixação do texto e notas de António Cândido Franco. Lisboa: Guimarães Editores.

GIL, José. 2002. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa. Relógio D'Água Editores.

GROSSEGESSE, Orlando. 2003. Borges em Saramago. *O Ano da Morte de Ricardo Reis – Romance policial sem enredo*, in *Diacrítica*, número 17/3. Braga: Universidade do Minho.

_____. 2006. About words, tears and screams: Dante's Commedia revisited by Borges and Saramago, in *Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature*. Manchester: Manchester Spanish & Portuguese Studies.

HÖLDERLIN, Friedrich. 1992. *Elegias*. Tradução de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim.

KAWAMURA, Regina Cláudia. 2010. O Ano da Morte de Ricardo Reis: a literatura de viagens através dos textos, in *Língua portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas*. Évora: Universidade de Évora.

KOLEFF, Miguel Alberto, e FERRARA, María Victoria. 2008. *Apuntes Saramaguianos IV*. Córdoba: EDUCC.

MARGATO, Izabel. 2016. 1936, o ano da morte de Ricardo Reis, in *Revista de Estudos Saramaguianos*, número 3.

MORÃO, Paula. 1993. *Viagens na Terra das Palavras*. Lisboa: Edições Cosmos.

MOURA, Jean-Marc. L'Écriture et la Vie selon José Saramago sur «O Ano da Morte de Ricardo Reis», in *Colóquio/Letras*, números 151/152, Jan. 1999. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho, e BARBOSA, Maria Rita Sousa. 2013. O Ano da Morte de Ricardo Reis: uma leitura estética do romance, in *Contraponto*, volume 3, número 4. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

PESSOA, Fernando. s/d. *Mensagem*. Lisboa: Edições Ática.

_____. s/d-a. *Páginas de Doutrina Estética*. Lisboa: Editorial Inquérito.

_____. Luiz de Camões glorificado pelos poetas da nossa terra, in *Diário de Lisboa*: 4 de Fevereiro de 1924.

_____. 1966. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Edições Ática.

_____. 1980. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Edições Ática.

_____. 1981. *Odes de Ricardo Reis*. Lisboa: Edições Ática.

_____. 1981^a. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Edições Ática.

_____. 2015. *Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar*. Edição de José Barreto. Lisboa. Tinta da China.

QUEEN, Ellery. 1984. *O Mistério dos Gémeos Siameses*. Lisboa: Publicações Europa-América.

QUEIRÓS, Eça de. s/d. *Os Maias*. Lisboa: Livros do Brasil.

RAMOS-IZQUIERDO, Eduardo. 2011. *Contrapuntos analíticos a "Examen de la obra de Herbert Quain"*, op. 2. México/Paris: Rilma 2 ADEHL.

REIS, Carlos. 1998. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.

- RIBEIRO, Ana. 1994. A citação pessoana em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, in *Diacrítica*, número 9. Braga: Universidade do Minho.
- RUSHDIE, Salman. 1989. *Os Versículos Satânicos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote/Círculo de Leitores.
- SARAMAGO, José. 1982. *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho.
- _____. 1984. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho
- _____. 1999. Algumas provas da existência real de Herbert Quain. <https://www.josesaramago.org/algumas-provas-da-existencia-real-de-herbert-quain/>. Acedido em 29/6/2018.
- SCHNEIDER, Michel. 2011. *Mortes Imaginárias*. Lisboa: Livros Cotovia.
- SEABRA, José Augusto. 1988. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SEIXO, Maria Alzira. 1986. *A Palavra do Romance – ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____. 1992. Le Fait de la Fiction en Littérature – Ricardo Reis et Pessoa chez Saramago, in *Dedalus*, número 2. Lisboa.
- _____. 1999. *Lugares da Ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SILVA, João Céu e. 2009. *Uma Longa Viagem com José Saramago*. Porto: Porto Editora.
- SILVA, Manuela Parreira da. 2014. Ricardo Reis, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo*. Lisboa: Caminho.
- TABUCCHI, Antonio. 1995. *Os Últimos Três Dias de Fernando Pessoa*. Lisboa: Quetzal Editores.
- TODOROV, Tzvetan. 1971. *Poétique de la Prose*. Paris: Seuil.
- VERDE, Cesário. 2006. *Cânticos do Realismo e outros poemas*. Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio d'Água.